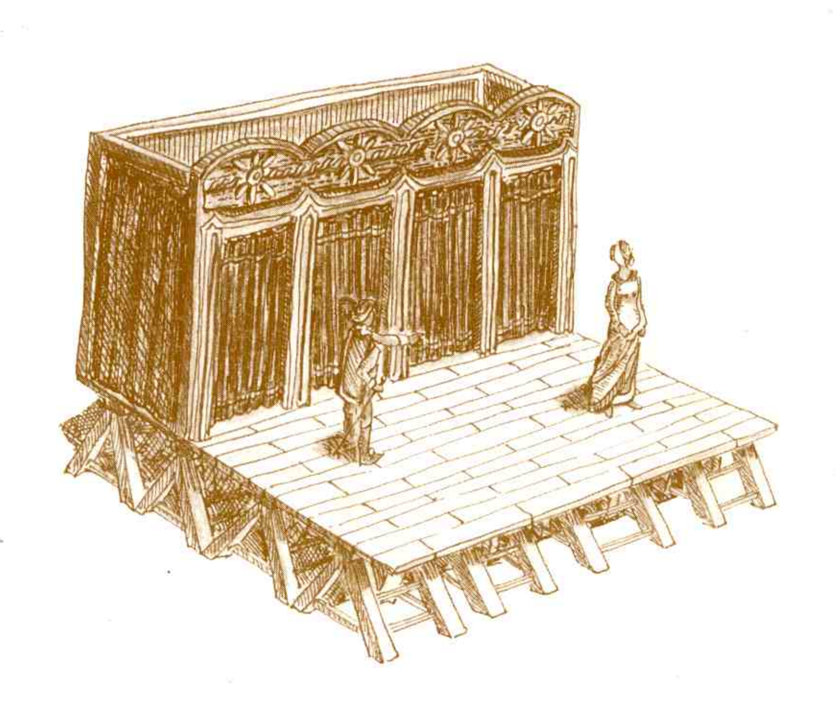
JOSÉ ANTONIO GÓMEZ
«GOVAL»



HISTORIA VISUAL DEL ESCENARIO





HISTORIA VISUAL
DEL ESCENARIO

JOSÉ ANTONIO GÓMEZ
«GOVAL»

Colección Punto de Partida
Directores: Charo y Joaquín Solanas

Editorial J. García Verdugo
C/ San Mateo, 30
28004 Madrid
ISBN: 84-86217-93-8
Depósito Legal: GU-166/1997
Imprime: Geyser Guadalajara, s.l.
Printed in Spain - Impreso en España

PRÓLOGO

La presente publicación pretende servir de complemento visual a un gran número de libros que hacen referencia al teatro, algunos de los cuales se citan en la bibliografía. Como se puede comprobar, por un lado es un ejercicio de concreción visual sobre los lugares más representativos donde el hombre, a lo largo de su historia, se ha situado para dar vida a los personajes que representaba, y por otro, la explicación breve del porqué de dicha elección.

Los dibujos que aquí aparecen, muchos son adaptaciones personales de grabados, ilustraciones, dibujos y pinturas de las distintas épocas estudiadas, otros, los menos, son fruto de mi propia invención a partir de las acotaciones que al respecto aparecen en la bibliografía antes mencionada.

De todas las decisiones que he tenido que tomar durante la redacción de esta publicación, la de condensar y elegir lo significativo ha sido la más difícil, dado lo complejo y amplio del tema, es por lo que el presente libro bien podría denominarse: "Historia visual *básica* del escenario"

El Autor.

ÍNDICE

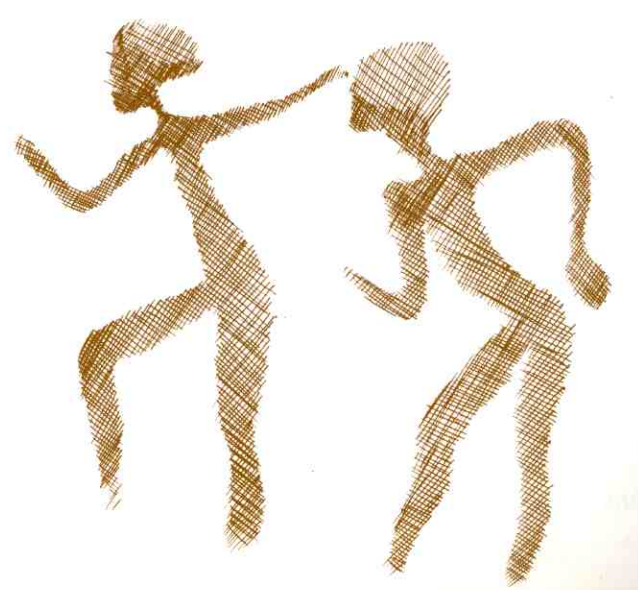
PREHISTORIA

No son pocos los testimonios aparecidos en pinturas prehistóricas de cavernas y en grabados sobre madera y hueso también prehistóricos, que nos ayuden a mantener la afirmación de que ya en tiempos remotos el hombre se manifestaba de modo y manera similar a lo que nosotros conocemos como artes escénicas, con la única diferencia del origen y motivo de tales manifestaciones, ya que por entonces obedecían a cuestiones de creencias religiosas, donde por medio de danza y otros rituales se agradecían a los dioses tal o cual favor, o predisponía a la tribu para su éxito en una próxima cacería.



Brujo Bailar de Afvalingskor (Estado de Orange)

Esas danzas y ceremonias rituales formaban parte del quehacer cotidiano de los hombres prehistóricos y no eran concebidas como espectáculo; de ahí que no podamos definir tales manifestaciones como arte escénico, tal y como lo entendemos hoy en día, ya que faltaba un elemento concretador de las mencionadas artes: el público.

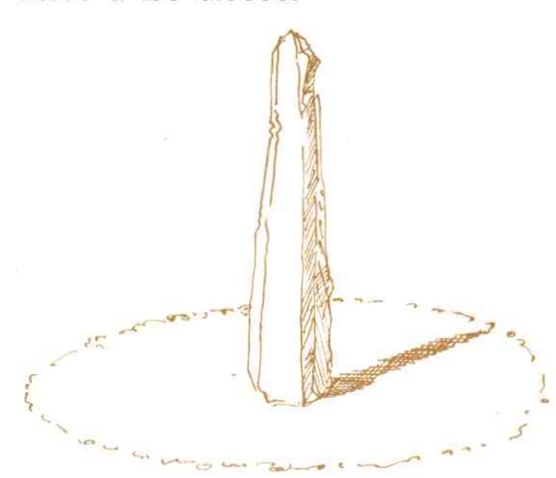


Pintura Rupestre del Alto Mertuteh (Hoggar)

PRIMER ESCENARIO



No sería descabellado afirmar que desde este punto de vista, el primer escenario estaría situado en el interior de una caverna o a cielo abierto, donde en círculo los hombres saltaban (danzaban), alrededor de una fogata, de un poste totémico o de un altar donde se sacrificaban animales para ofrecérselos a los dioses.



Cabría resaltar también en este primer momento la utilización de tatuajes y máscaras para la celebración de los rituales antes reseñados, que siguiendo el paralelismo teatral también podríamos afirmar que se trataría del vestuario y la caracterización para la representación.



Tatuaje para ceremonia ritual



Figurillas de Arcillas Pintadas (Neolítico)

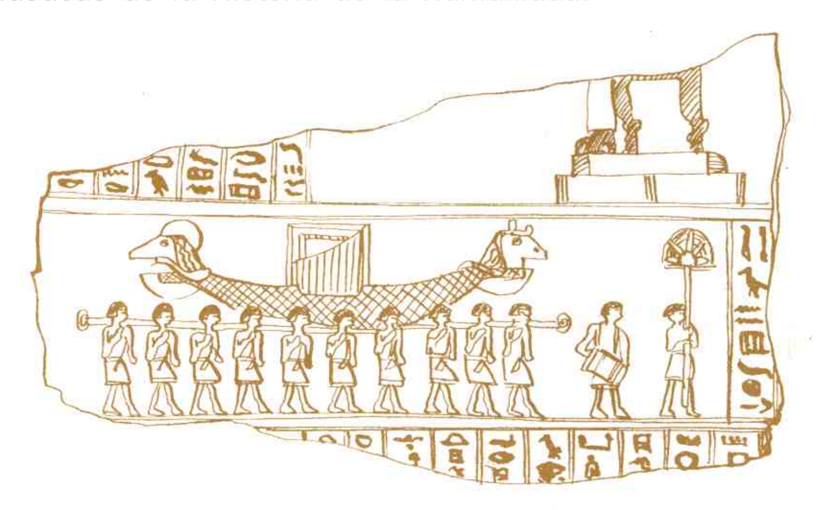


Máscara Prehistórica

PRIMERAS CIVILIZACIONES

EGIPTO

Tres mil años antes de Cristo, el pueblo egipcio se convierte en el fundador de las artes plásticas de la Historia de la Humanidad.



La figura del «Rey-Sol» se establece como un elemento determinante para la cultura de este pueblo, un «Rey-Sol» a quien se le tributan homenajes musicales y danzados. No son pocas las pinturas aparecidas en las tumbas que dan fe de la existencia de músicos, danzarines y procesiones pomposas... a pesar de esto no podemos hablar de teatro, por la ausencia de público.



Danza ritual ante el Farón (dios)

MESOPOTAMIA

De la misma manera los pueblos mesopotámicos también tenían entre sus ritos religiosos infinidad de ceremonias donde las pantomimas, las canciones y la música eran parte determinante de dichos actos: las famosas «sagradas nupcias» que celebraban los desposorios del Dios y el hombre, se convirtieron en un banquete colectivo en los templos del Sumer, donde la música y la danza formarían parte indispensable de dicho acto, tal y como queda presente en el estandarte mosaico de Ur, que data del tercer milenio a.C.



Sagradas nupcias (fragmento)

El hallazgo de placas de terracota, donde con frecuencia aparecen músicos con cabezas de animales, nos permite pensar en cierta indumentaria mitológica, que sin duda alguna era utilizada en rituales religiosos por gentes de estos pueblos mesopotámicos.



Representación de un músico disfrazado
(Placa de terracota)

GRECIA

Sobre el 600 a.C. aproximadamente, y en homenaje al dios Dionisos, se organizan en Atenas unas fiestas denominadas las «Grandes Dionisíacas», que duraban 6 días, y durante las cuales todos los ciudadanos se entregaban a ejercicios litúrgicos. Había una procesión, concurso de coros, y los tres últimos días se dedicaban a representaciones teatrales.

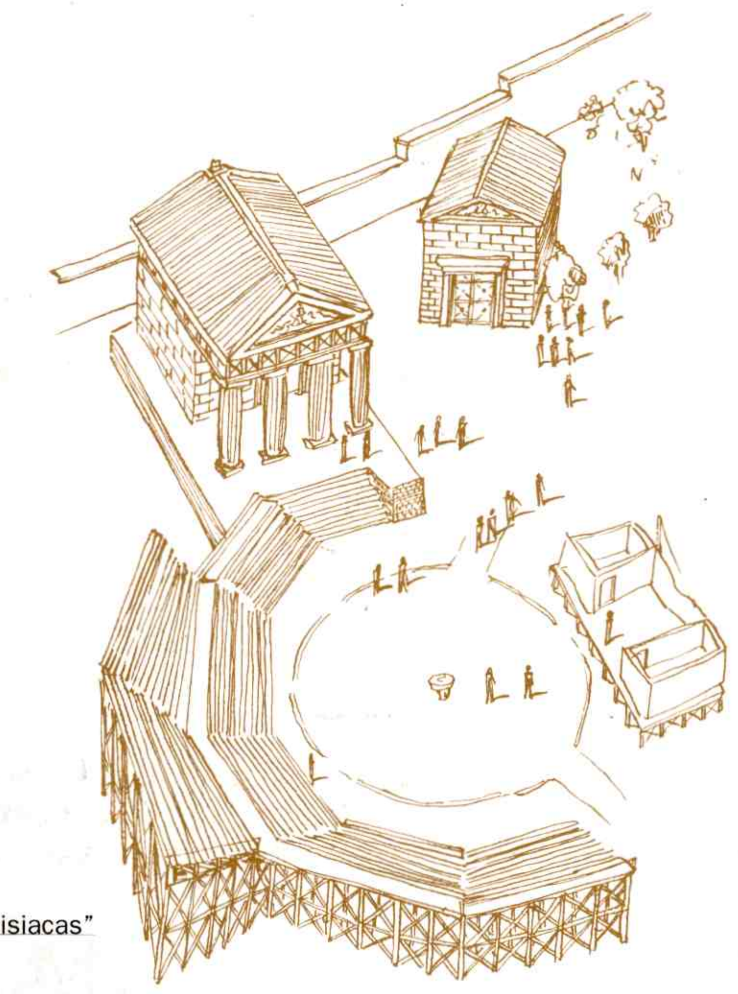


Llegada a la Orquestra del carro festivo de dios

Los actos daban comienzo con una solemne procesión, donde sobre un carro-naval (carro festivo del dios) viajaba la estatua del dios Dionisos. Este era un carro tirado por dos sátiros acompañados por danzarines y músicos.

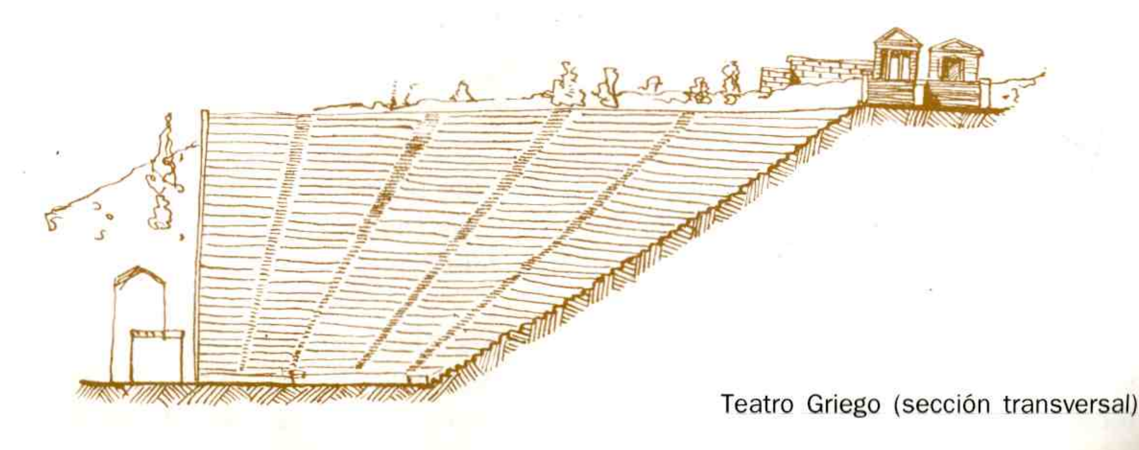
El lugar de celebración de las «Grandes Dionisíacas» atenienses era junto al santuario de Dionisos, situado al sur de la Acrópolis. En una explanada en forma de terraza se disponía el ruedo donde actuaba el coro (*orquesta*) y en medio de ella el altar

de los sacrificios. En un principio las gentes se aglutinaban de pie alrededor del ruedo, y una pequeña caseta hacía las veces de vestuario. Esto dio paso posteriormente a unas gradas de madera, que una vez finalizadas las fiestas se desmontaba.



Celebración "Grandes Dionisiacas" (primeras instalaciones)

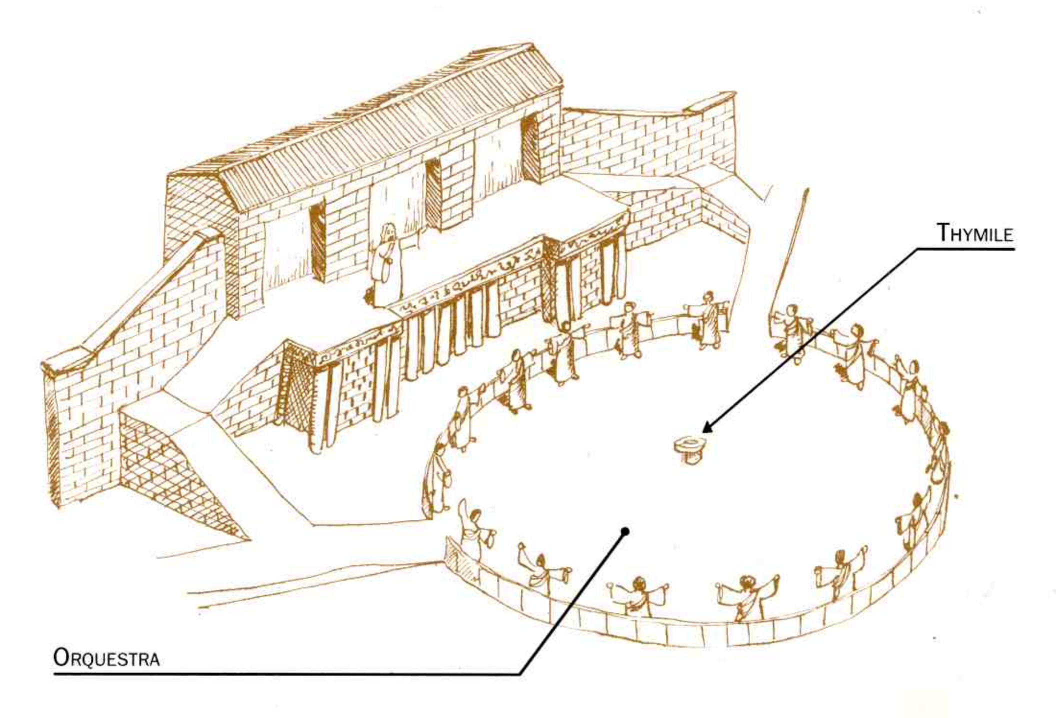
A medida que las fiestas fueron creciendo en popularidad, las gradas de madera se fueron quedando pequeñas. Si a esto añadimos que en más de una ocasión esas gradas se vinieron abajo por exceso de peso, no hubo más remedio, allá por el 500 a. C., que afrontar un graderío de piedra, más sólido y con mayor capacidad. Para ello se aprovechó la ladera de la colina que había junto a la Acrópolis.



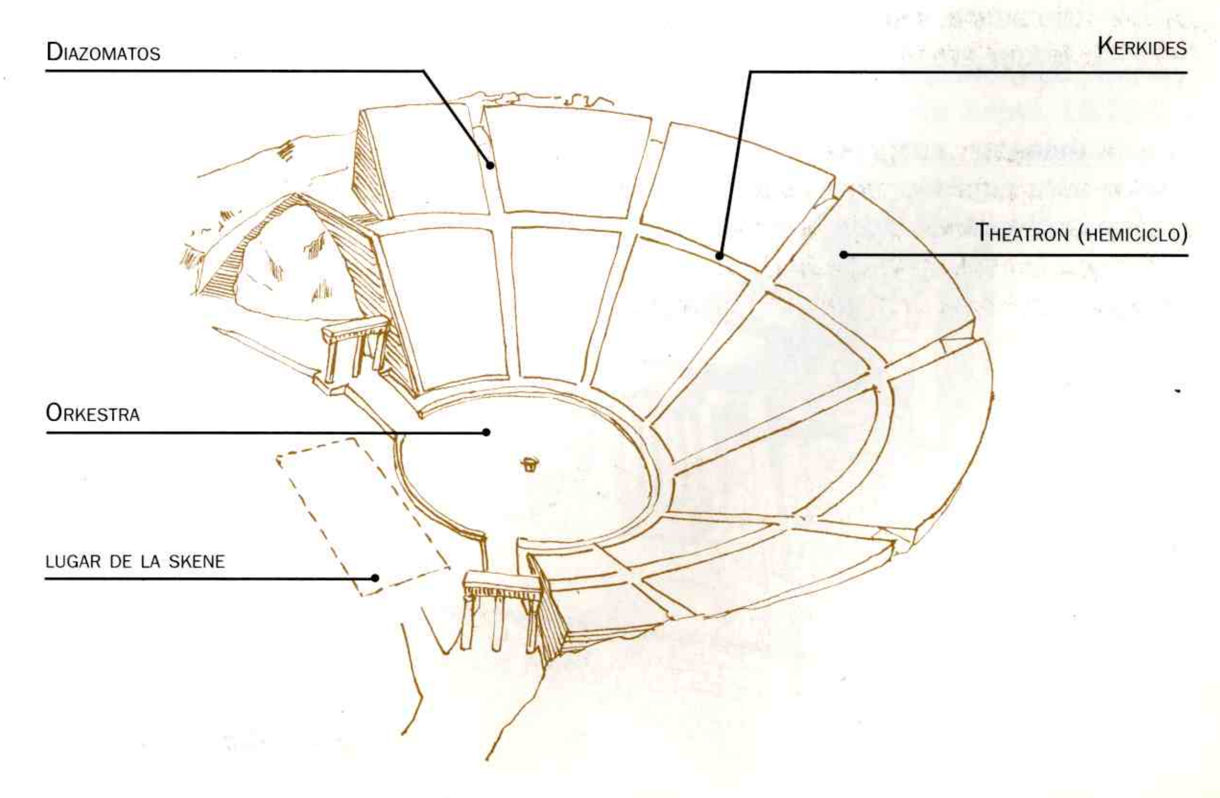
Teatro Griego (sección transversal)

El teatro griego quedó pues configurado de la siguiente manera:

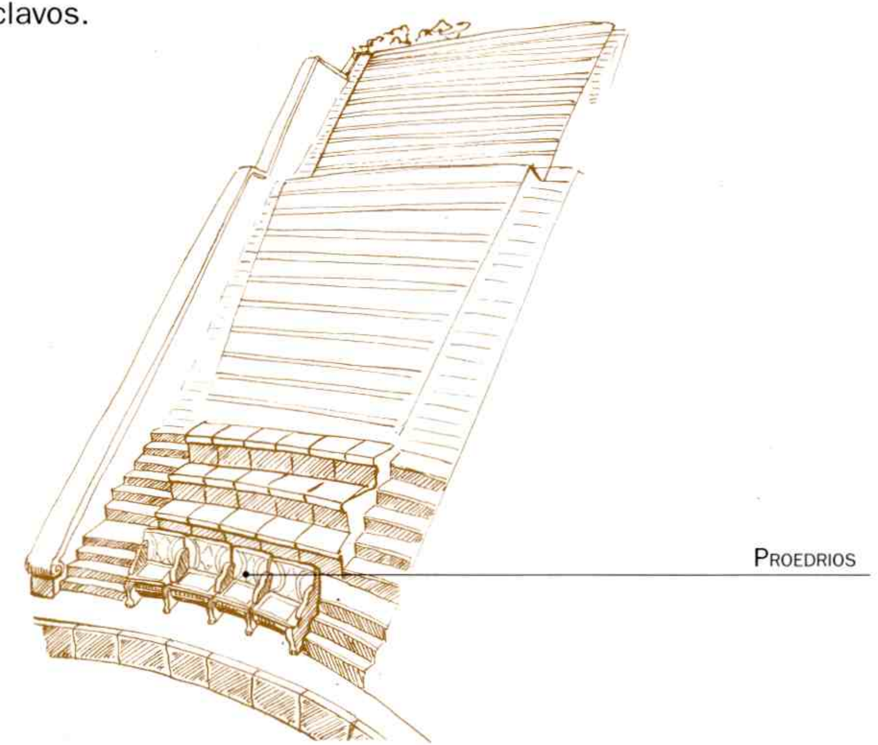
— Un espacio circular (*orquestra*) en cuyo centro había una pequeña *thymile* destinada al dios Dionisos. En la *orquestra* evolucionaba el coro.



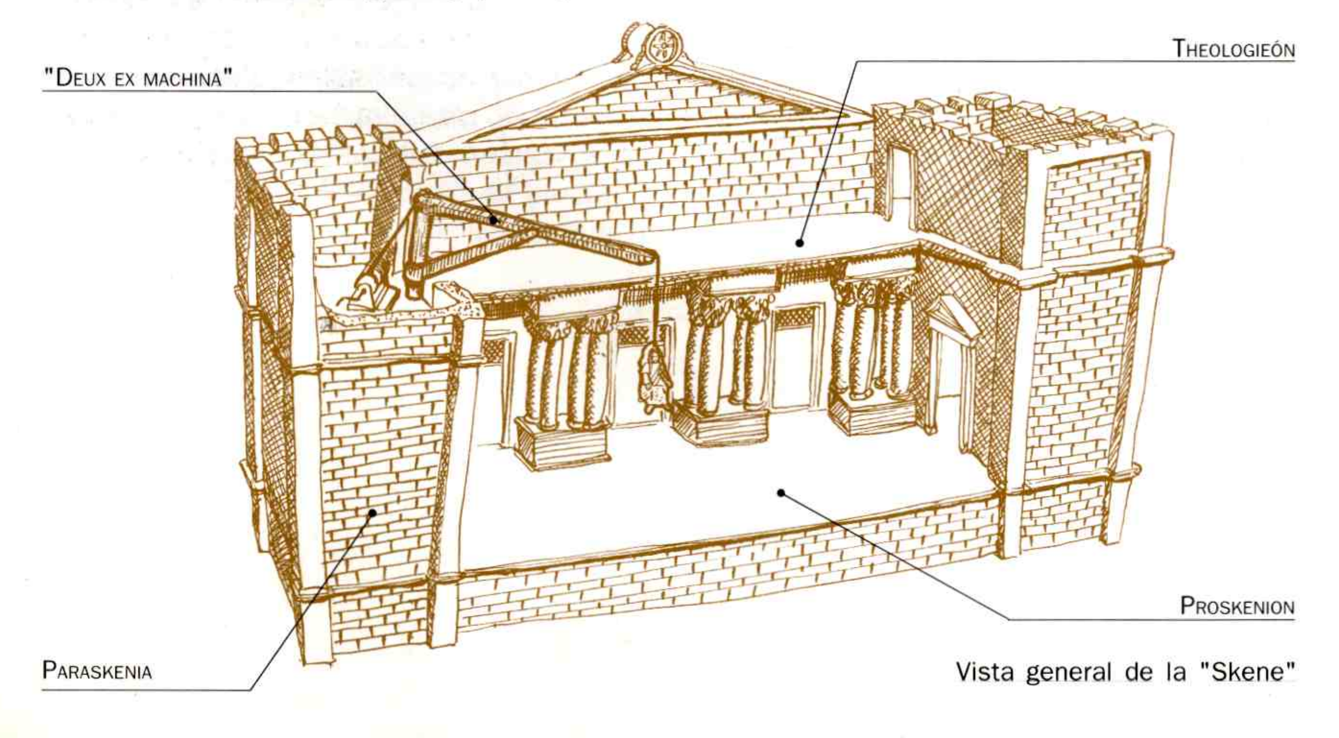
— Un hemiciclo (*theatron*) que se adaptaba de forma semicircular a la orquestra, y que era básicamente un graderío donde se sentaban los espectadores. Dicho graderío estaba dividido horizontalmente por corredores (*diazomatos*) y verticalmente por escaleras (*kerkides*).



— Las gradas delanteras inferiores (*poedrios)* estaban reservadas a los sacerdotes de Dionisos, a los aristócratas y a los invitados de honor. En ellas también tomaban asiento los autores y el jurado. Los adolescentes disponían de localidades especiales, y las mujeres tenían destinadas las filas superiores, al igual que los esclavos.

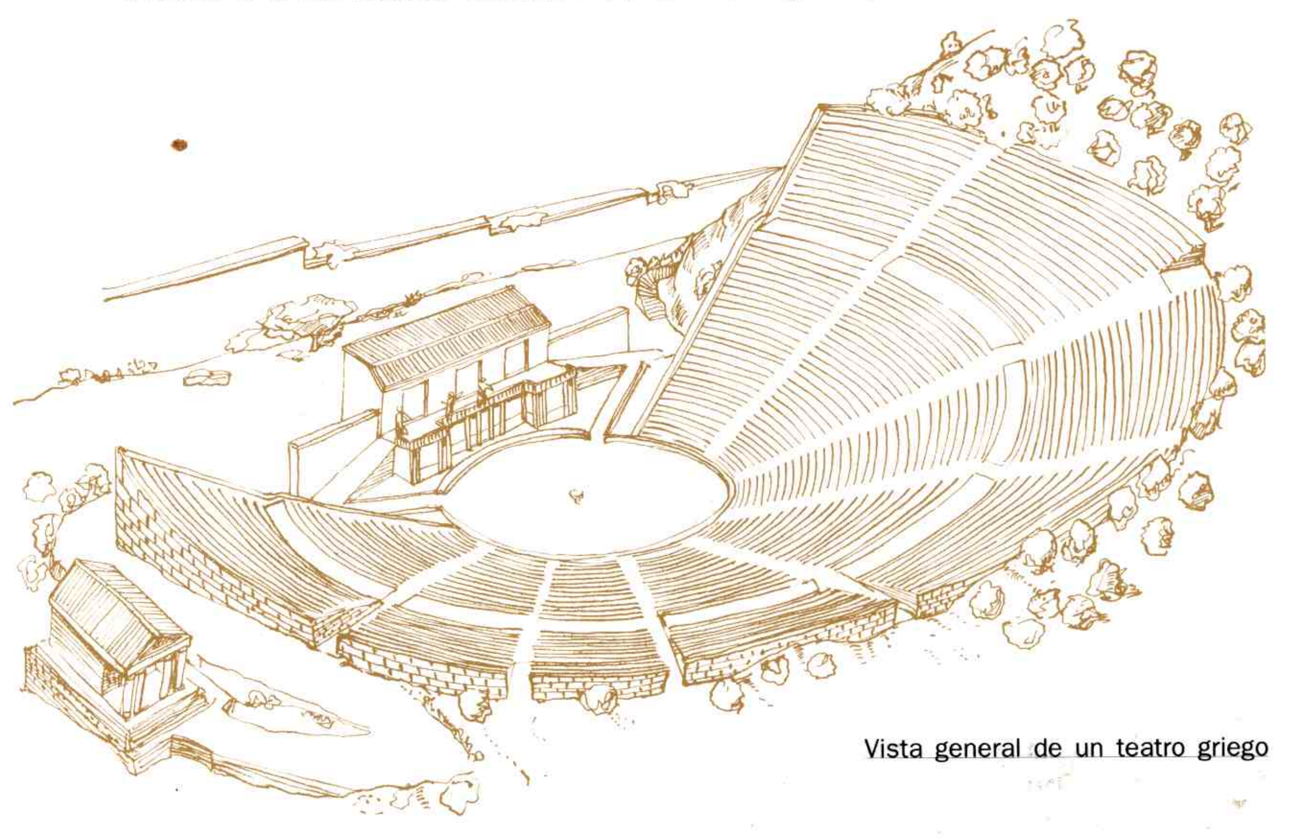


— Frente al graderío se situaba la *skene*, lugar donde interpretaban los personajes la acción. La *skene* (escena) consistía en un cuerpo edificado que tenía 6 metros de altura, y en la parte delantera estaba adosado el *Proskenion* (proscenio), cuya forma era alargada y poco profunda.



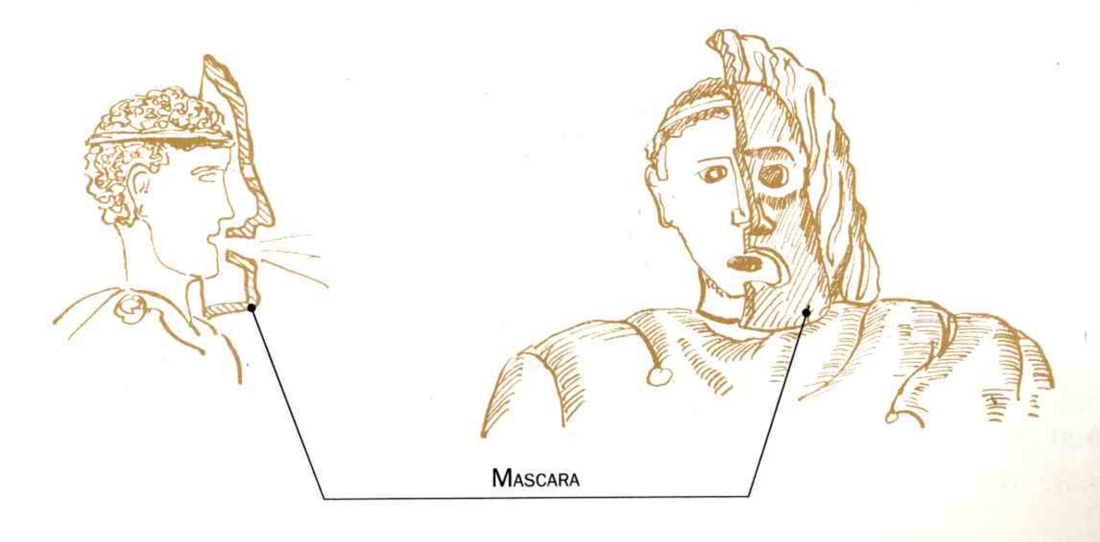
Vista general de la "Skene"

— La *skene* aunque en un principio se remató con un tejado, en el transcurso del tiempo se convirtió en una especie de azotea (*theologeiom*), que era el lugar donde se colocaban los dioses. Se cerraba la *skene* con dos edificios que avanzaban hacia la orquestra (*paraskenia*) utilizados en ocasiones para ocultar la maquinaria (*deux ex machina*) que se empleaba para que descendieran a los Dioses o a los héroes situados en el Theologeiom, al Proscenio.

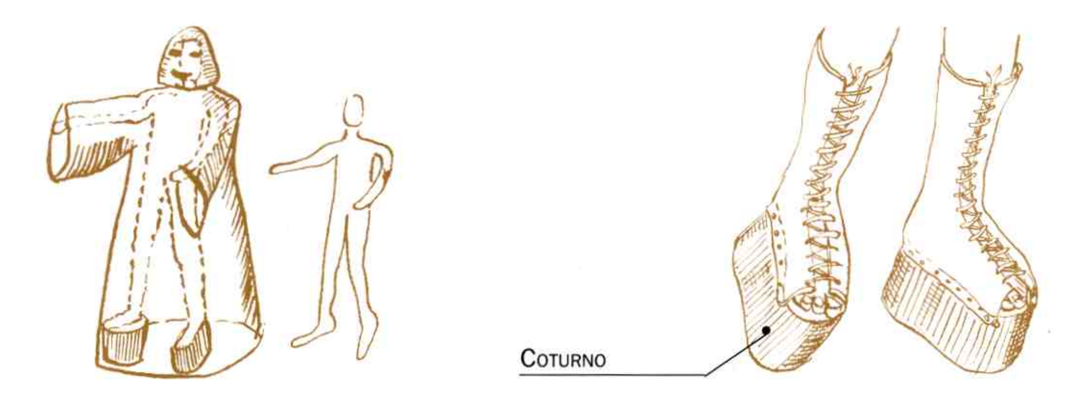


Vista general de un teatro griego

Los teatros griegos se multiplicaron por las ciudades más importantes: Atenas, Éfeso, Megalopolis, ... y algunos llegaron a tener una capacidad de hasta 15.000 y 20.000 espectadores. Aún a pesar de sus dimensiones colosales, guardaban una magnífica acústica, y el más mínimo susurro era escuchado en la localidad más lejana, añadiéndose a esto la ayuda de la máscara que hacía las veces de megáfono.



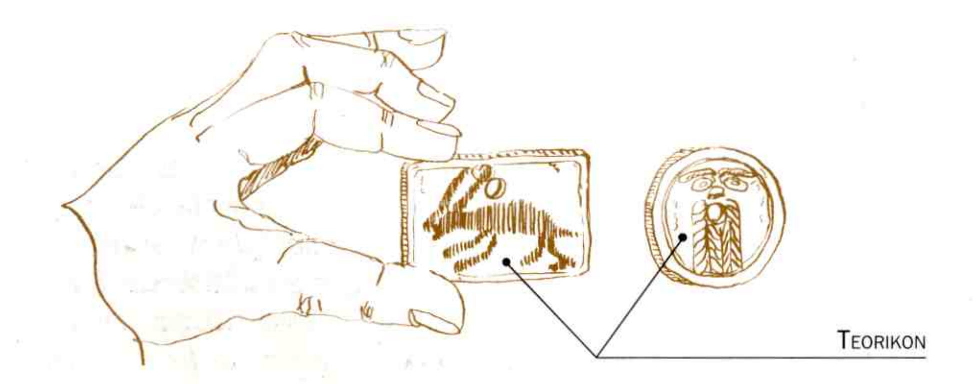
Al igual que el sonido pudo representar un problema, la visión a larga distancia por parte de los espectadores situados en lo alto del graderío, también lo pudo ser. Para evitarlo, Esquilo que fue el inventor de la máscara, vistió a sus personajes con una amplia túnica rellena de cojines, y los calzó con una especie de bota de caña alta y gruesa suela llamada *coturno*. Todo esto unido a la grandilocuencia con que los actores hablaban e interpretaban sus movimientos, hicieron que esos problemas se minimizaran.



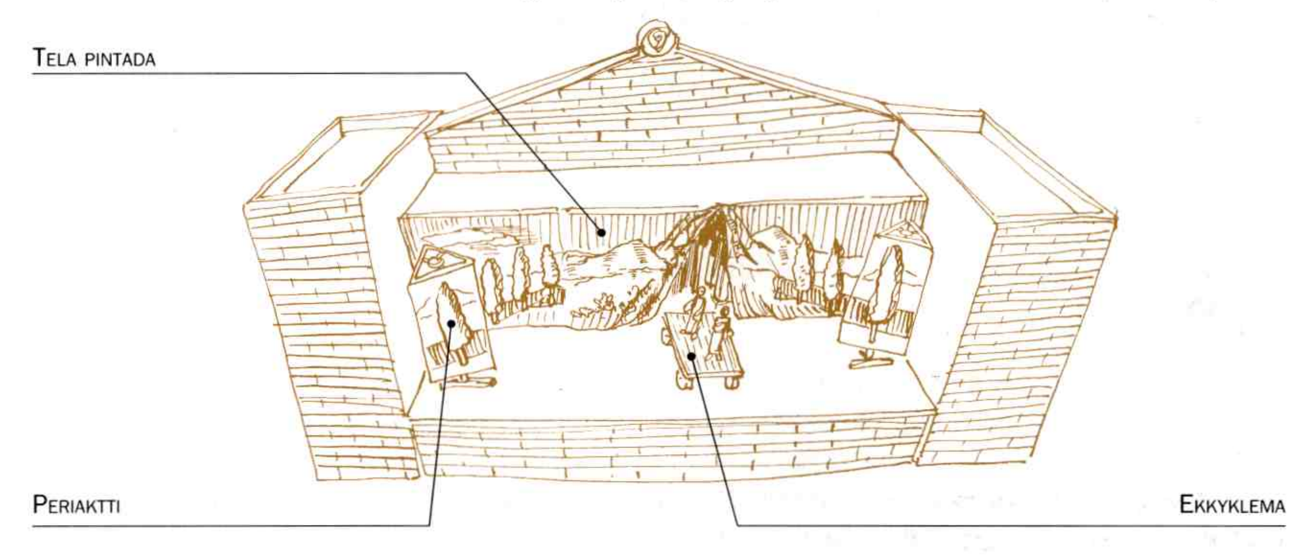
Tanto los intérpretes de la obra como los miembros del coro llevaban máscaras, realizadas de una pasta de trapos moldeada o de madera tallada, pintadas y algunas rematadas con una peluca. Cada máscara pertenecía a un tipo de personaje.


Mascaras teatro Griego

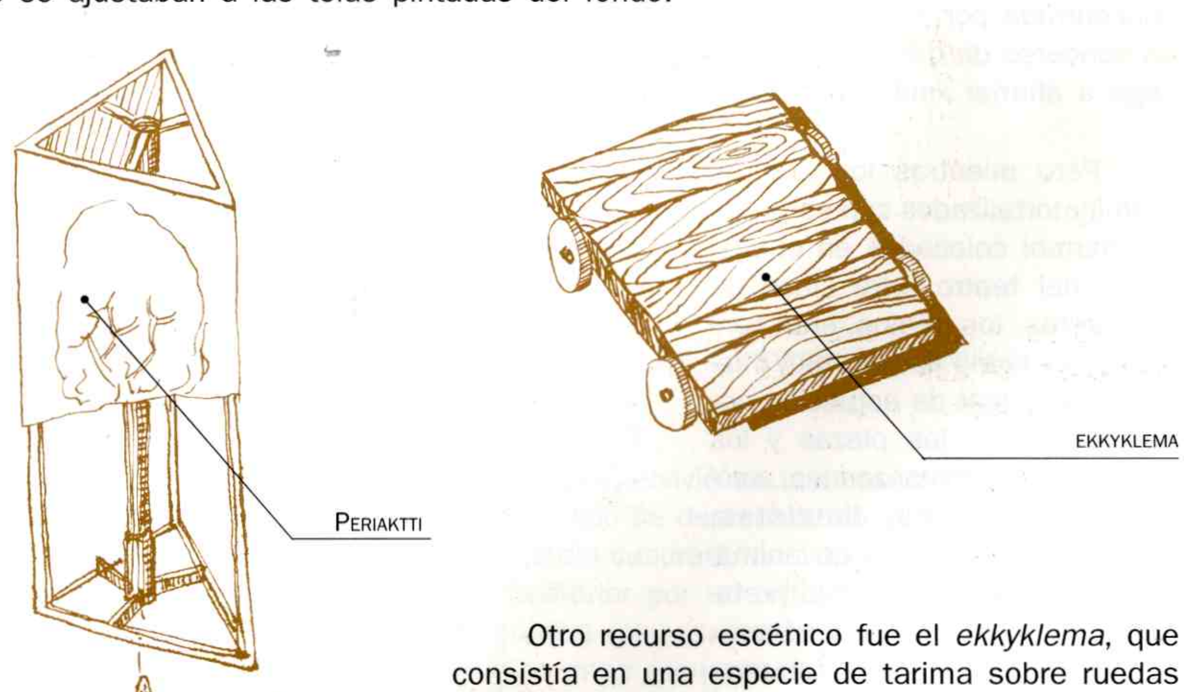
El acceso al teatro se controlaba mediante unas fichas o entradas (*teorikon*). Su precio era de dos óbolos, aunque hay que decir que a partir de Pericles, el acceso de los pobres corrió a cargo de los fondos públicos.



Parece ser que fue Sófocles quien introdujo por primera vez los decorados escénicos y la tramoya. Así, además de la grúa que se utilizaba para hacer descender a los dioses, se empleó una trampilla para realizar apariciones de personajes procedentes del fondo de los infiernos. La máquina de truenos, las telas de enmascarar, los *periaktti,...* eran elementos utilizados en la escenografía y tramoya y en los denominados *mecanopoioi*.

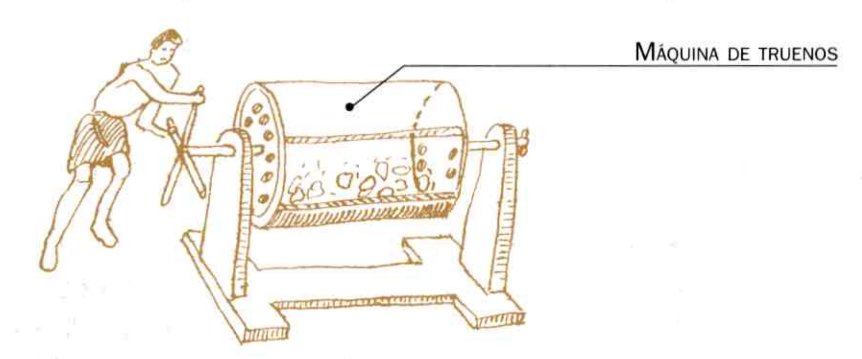


Cuando el fondo de la *skene* debía alterarse por exigencias de la dirección, se solía ocultar con telas pintadas con motivos, según sus necesidades. También se recurría a una especie de prisma triangular (*periaktes*) que giraba sobre un pivote y que tenía dibujado en sus respectivas caras motivos alegóricos a la acción que se representaba, y que se ajustaban a las telas pintadas del fondo.



Otro recurso escénico fue el *ekkyklema*, que consistía en una especie de tarima sobre ruedas donde se representaban las escenas nocturnas o que tenían lugar en interiores. Esta tarima se hacía avanzar desde una puerta del fondo y de nuevo desaparecía cuando la escena terminaba.

El ruido de terremotos y truenos se conseguía con una especie de tambores metálicos o de madera en cuyo interior se hacían rodar unas piedras.

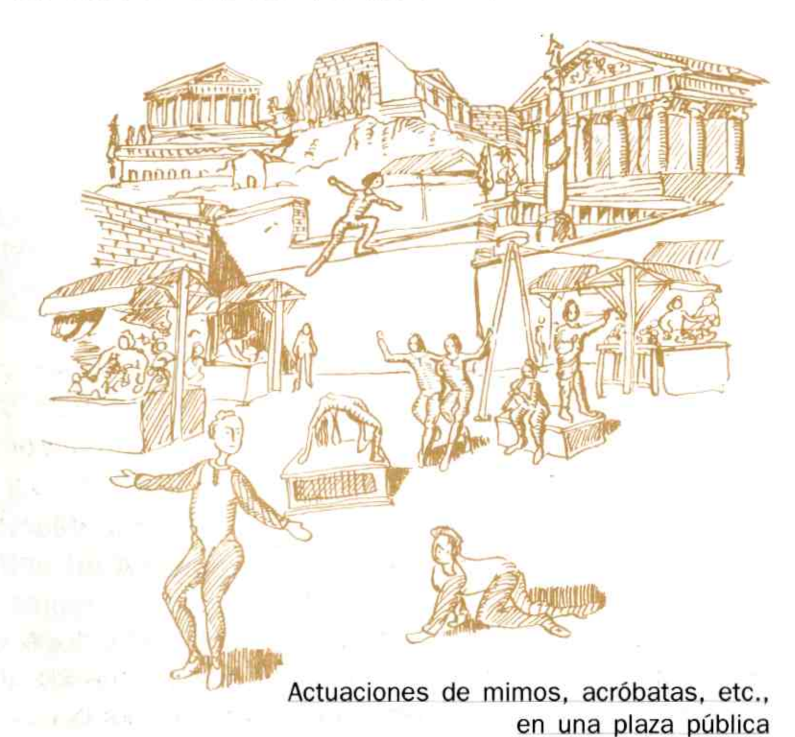


Al margen de estos artilugios también se emplearon practicables como estatuas, adornos, etc.

Los decorados en las obras griegas no se cambiaban, ya que existía lo que hoy conocemos como unidad de decorado. Eso sí, dependiendo del tipo de obra la decoración presentaba una u otra configuración; así, la tragedia presentaba una escena consistente en un palacio con columnas y frontones; la comedia tenía casas normales con balcones; y el drama satírico plantaba un paisaje con árboles, grutas y montañas.

A finales del siglo IV a.C., el coro queda definitivamente reducido a un papel de mirón. Esto hace que la escena cambie de forma, anteponiéndose a la misma una plataforma (*togeion*) en la que se desarrollaban las escenas más importantes. El lógico acercamiento entre los espectadores y los actores hace presuponer una actuación más concentrada por parte de estos últimos. Esto contribuyó a que lo que empezó siendo un concurso de dramaturgos, se convirtiese en una competición de actores. Aristóteles llegó a afirmar «más pueden hoy los actores que los poetas».

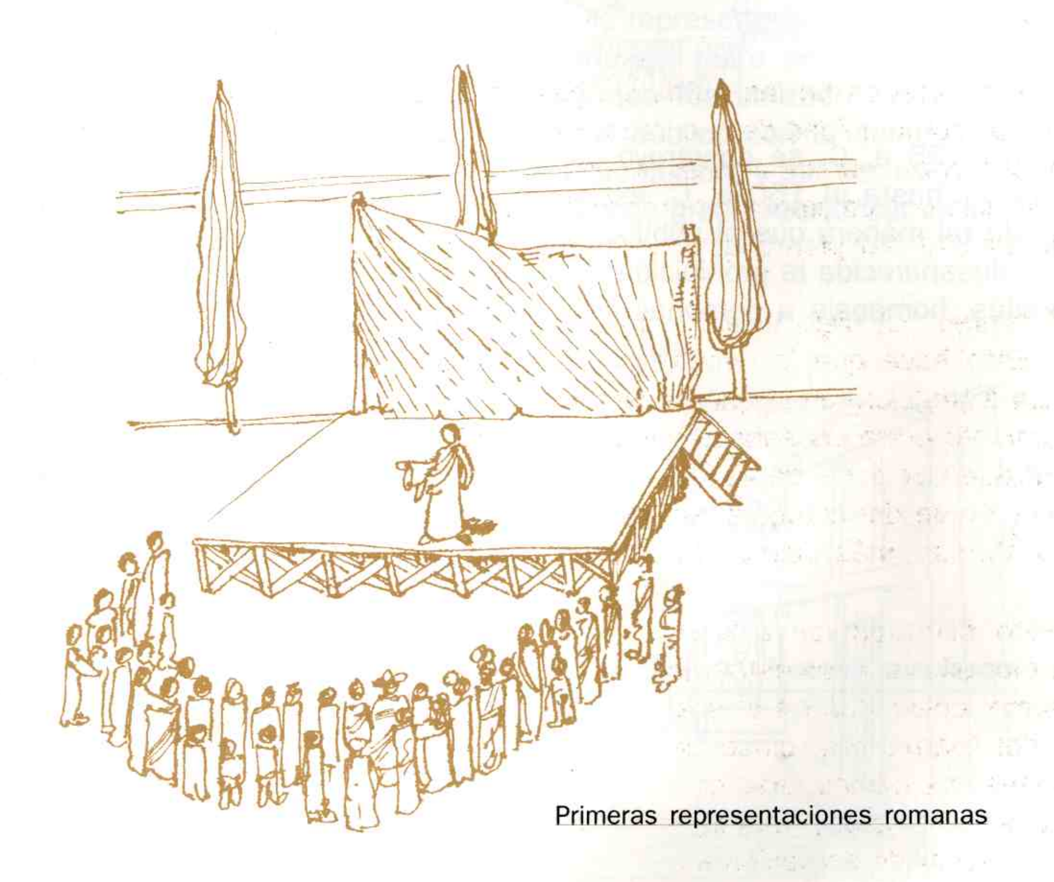
Pero mientras los actores eran inmortalizados con estatuas de mármol colocadas en el vestíbulo del teatro, otra clase de intérpretes, los mimos, eran considerados como actores muy inferiores. Su lugar de actuación era la vía pública, las plazas y los mercados, y eran danzarines, acróbatas, trovadores, flautistas, músicos e imitadores de animales; los papeles que interpretaban no eran de dioses y héroes, sino de rufianes, chulos, tahures, taberneros y hetairas. Los mimos encontraron cierta dignificación literaria por medio de cortas poesías satíricas.



Actuaciones de mimos, acróbatas, etc., en una plaza pública

ROMA

El imperio romano, tan permeable a la cultura, la religión y las costumbres de los pueblos a los que conquistó, lo fue también con el teatro griego. Hay constancia de que en el año 240 a.C. y con motivo de la victoria de las primeras Guerras Púnicas, se representaron en la capital del imperio una comedia y una tragedia, imitando los dramas griegos, pero ya con anterioridad grupos de mimos interpretaron danzas y canciones al son de las flautas, marcando el origen del teatro latino.

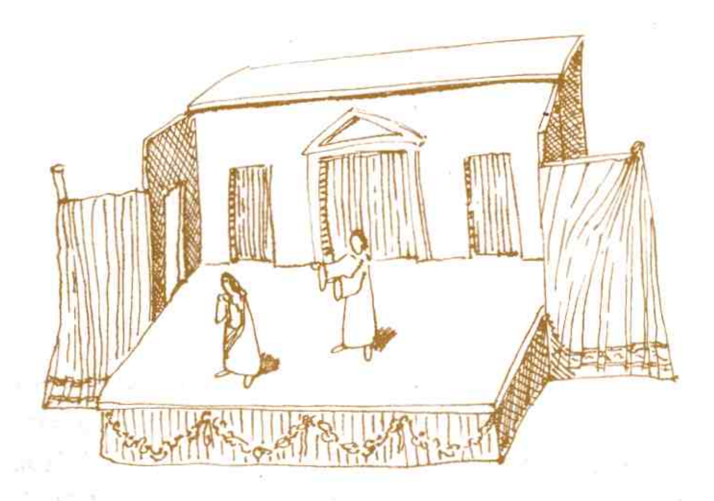


Primeras representaciones romanas

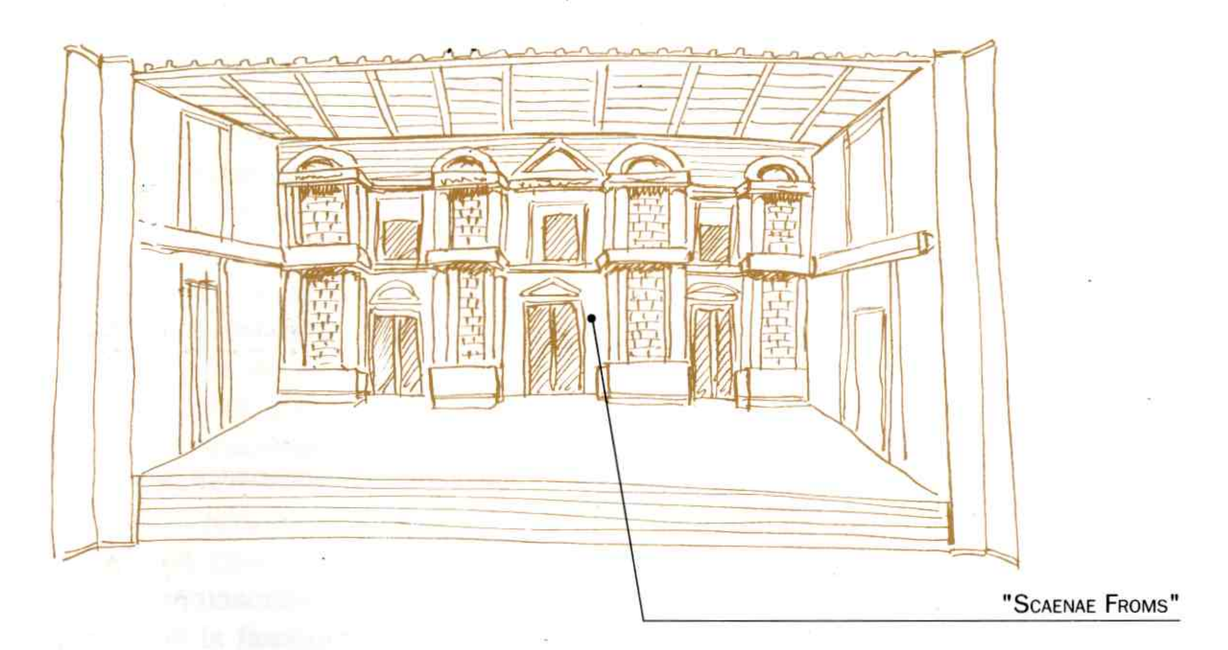
Casi durante dos siglos, el teatro romano pervivió en instalaciones provisionales. se trataba de unas instalaciones de madera que se desmontaban al finalizar las actuaciones, y consistían en un principio en un podio cuadrado de 1 metro de altura, con una escalerilla lateral y cerrado en la parte posterior por un telón de fondo. Todo ello se montaba en lugares de concentración pública (plazas, mercados,...) por parte de los mimos, y al finalizar su actuación recogían unas monedas.

Este tinglado primitivo, con el paso del tiempo evolucionó hacia formas técnicas, de manera que el telón de fondo se transformó en una barraca de madera, que servía como vestuario a los actores; el frontón de esa barraca presentó tres puertas, que sería

el precedente de lo que más adelante conoceremos como *scaenae froms*, equivalente a la griega *skene*. Más tarde, a las tres puertas antes citadas (una central llamada *regia* y dos que la flanqueaban) se le añadieron dos puertas más laterales.

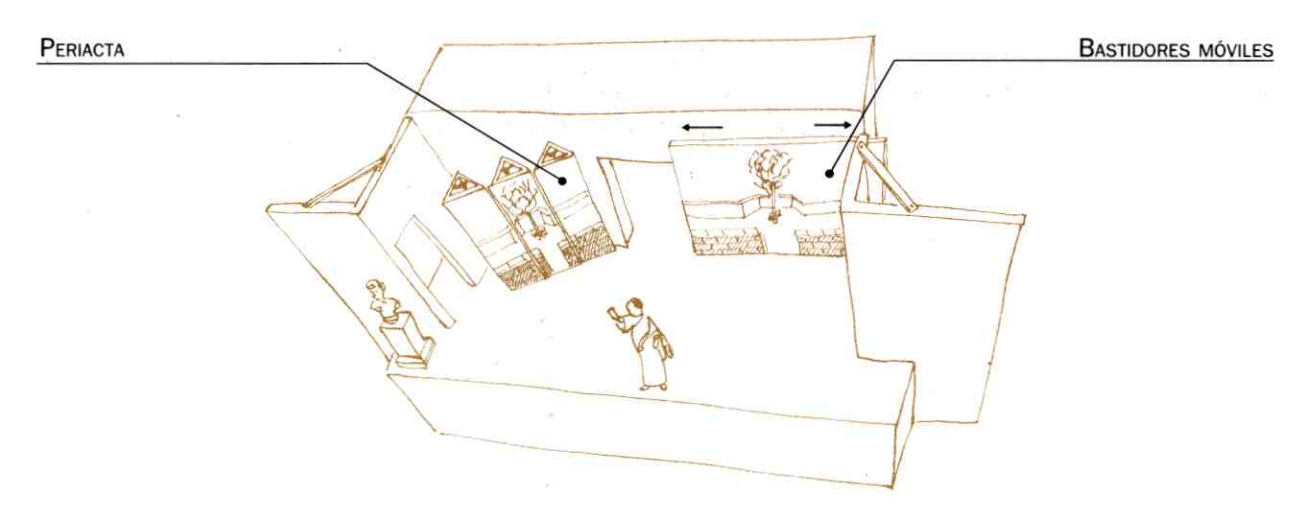


En el 155 a. C. se construyó por primera vez un *scaenae froms* adornado con columnas, y hasta el 150 a. C. estuvo prohibido sentarse durante la representación teatral, de tal manera que el público se aglutinaba en semicírculo alrededor del podio. Una vez desaparecida la prohibición se montaron para grandes celebraciones (victorias de batallas, homenaje a personas célebres,...) unas gradas de madera.

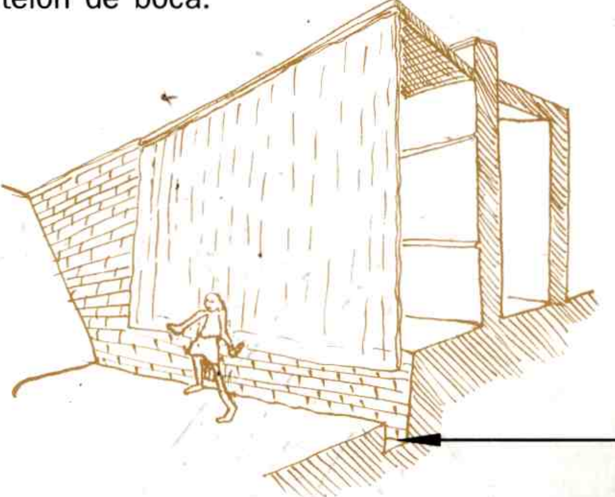


En el 99 a.C. se utilizaron unos bastidores con pinturas naturalistas que sirvieron como decorados pintados. Estos bastidores eran una especie de paneles corredizos que podían retirarse con facilidad hacia ambos lados de la escena. También se utilizaron las periactas que ya habían empleado con anterioridad los griegos.

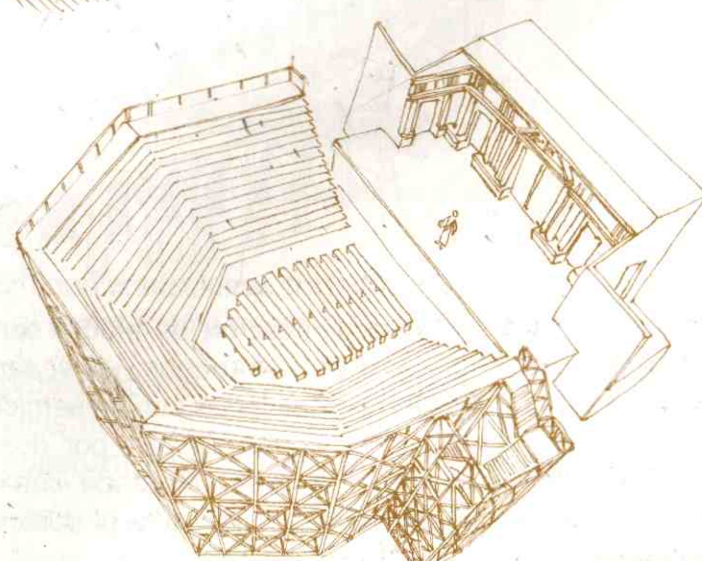
En la parte izquierda del escenario se colocaba una efigie del dios en cuyo honor se celebraba la representación, y en caso de un funeral, era la efigie del difunto la que aparecía en dicho lugar.

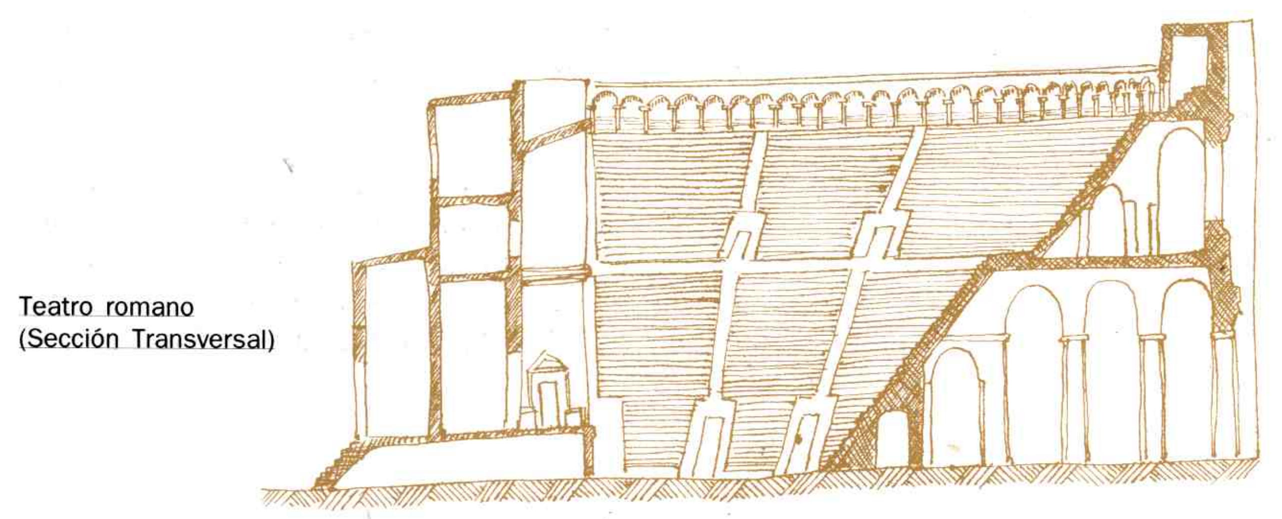


En el 56 a.C. y durante los descansos de las representaciones actuaba un mimo haciendo burlas y farsas dialogadas. Para aislarle del resto de la representación se ocultaba el *scaenae froms* con un telón blanco, que fue utilizado también antes del comienzo de la representación para sorprender al público con la suntuosidad de los decorados. El telón caía al dar comienzo la representación, y sin ser muy conscientes de ello, el teatro encontró un mecanismo escénico de gran importancia en el teatro de nuestros días: el telón de boca.



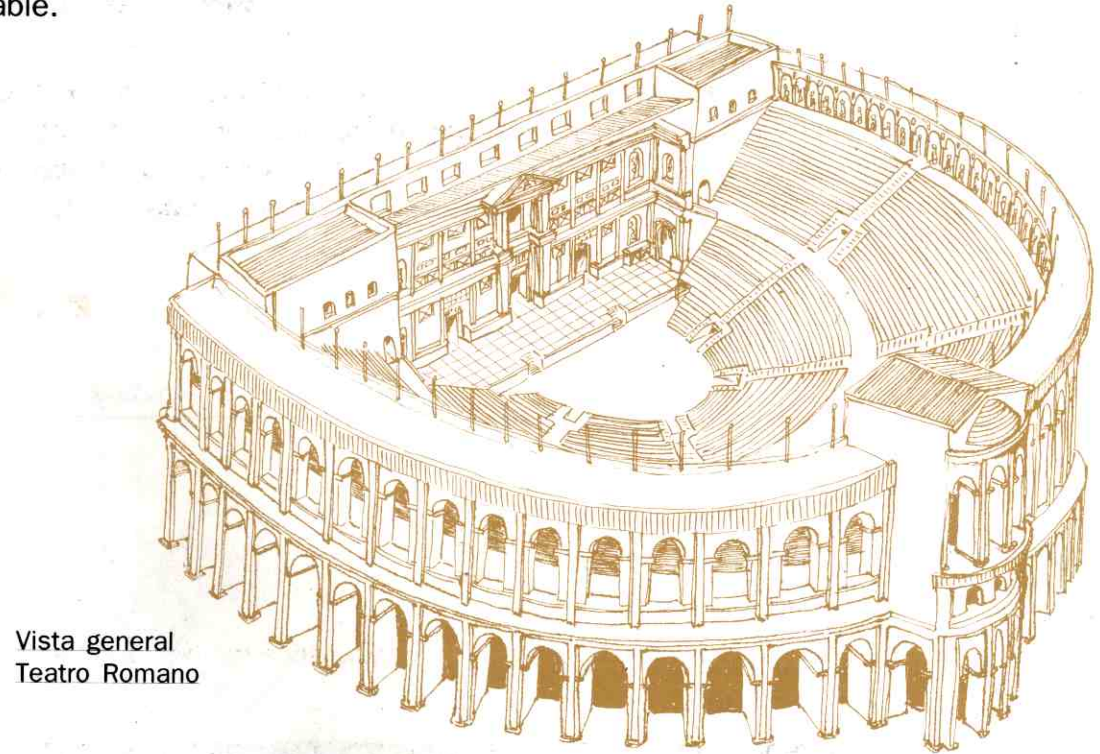
El telón de boca se sujetaba en el alero anterior del *scaenae froms* y se dejaba caer sobre un foso que para este fin había delante del escenario, quedando de esta manera oculto.





Teatro romano
(Sección Transversal)

Aun a pesar del tiempo transcurrido y de las inquietudes de muchos, el teatro se seguía representando en lugares provisionales. La ley romana prohibía cualquier tipo de perpetuación de edificios teatrales, y sería en el 55 a. C. cuando Pompeyo, mediante una inteligente estrategia, lograría de los senadores romanos construir un teatro de piedra que luego no pudo ser demolido, debido a que al mismo tiempo que el teatro Pompeyo edificó allí un templo dedicado a Venus y así fue como Roma pudo tener su primer teatro estable.

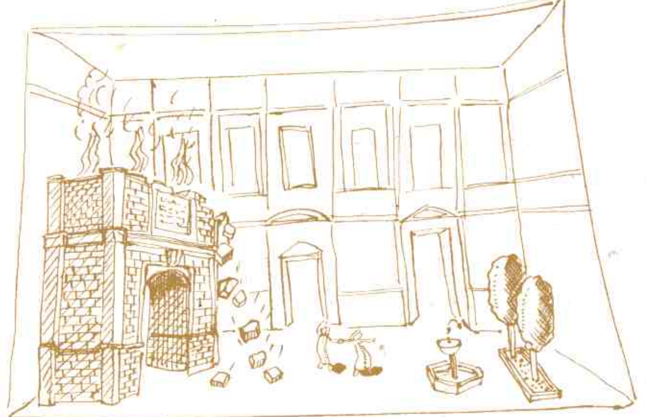


Vista general
Teatro Romano

Este teatro fue una edificación de piedra con una forma semicircular, que marcó el patrón de los futuros teatros romanos, un *scaenae froms* decorado con profusión de columnas, era acariciado por los lados con un semicírculo que formaba el graderío (*cavea*). Estos estaban divididos en forma de uña por dos grandes pasillos y varias escaleras radiales. Todo el conjunto estaba rematado con una galería porticada adornada con estatuas. Frente al escenario, dominando el edificio, se situaba el controvertido templo de Venus.

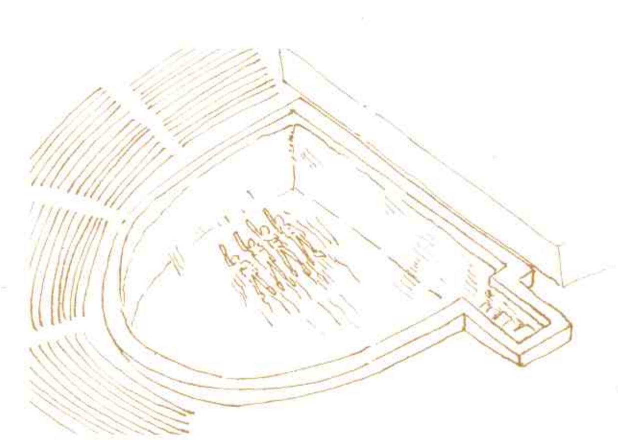
Para protegerse del sol y la lluvia, existían unos toldos que cubrían por completo el graderío de los espectadores, dando al conjunto la idea de una edificación completa, similar a los teatros actuales.

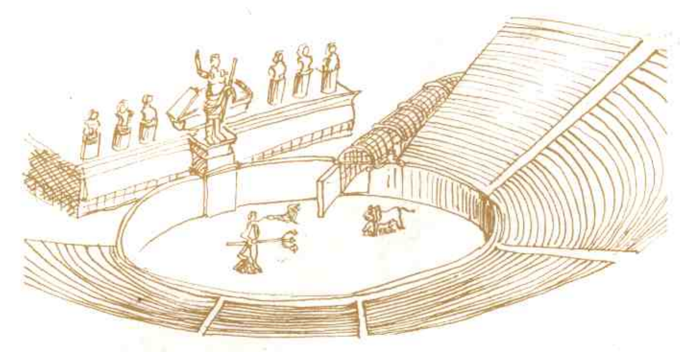
Las decoraciones pintadas en bastidores o periactas convivieron con la escenografía arquitectónica que aparecía en la *scaenae froms*, y dada la inclinación al verismo que los romanos exigían en sus espectáculos, les llevaron a montar escenografías con fuentes de las que manaba agua de verdad, árboles y arbustos vivos y auténticos. Fueron efectos escénicos muy alabados: las montañas que estallaban, los palacios que se derrumbaban, y los cráteres que arrojaban fuego.



Realismo en la puesta en escena

Indicar también que, en muchos teatros romanos, la orquesta se remodeló, impermeabilizándola y convirtiéndola en piscina donde se llevaron a cabo ballets y festivales acuáticos. En otros casos, el escenario se ocultó tras relieves y estatuas, y la orquesta se rodeó de muros, convirtiéndose en el lugar donde se celebraron combates de gladiadores y lidia de fieras.





Adaptación de la orquesta para diversos espectáculos

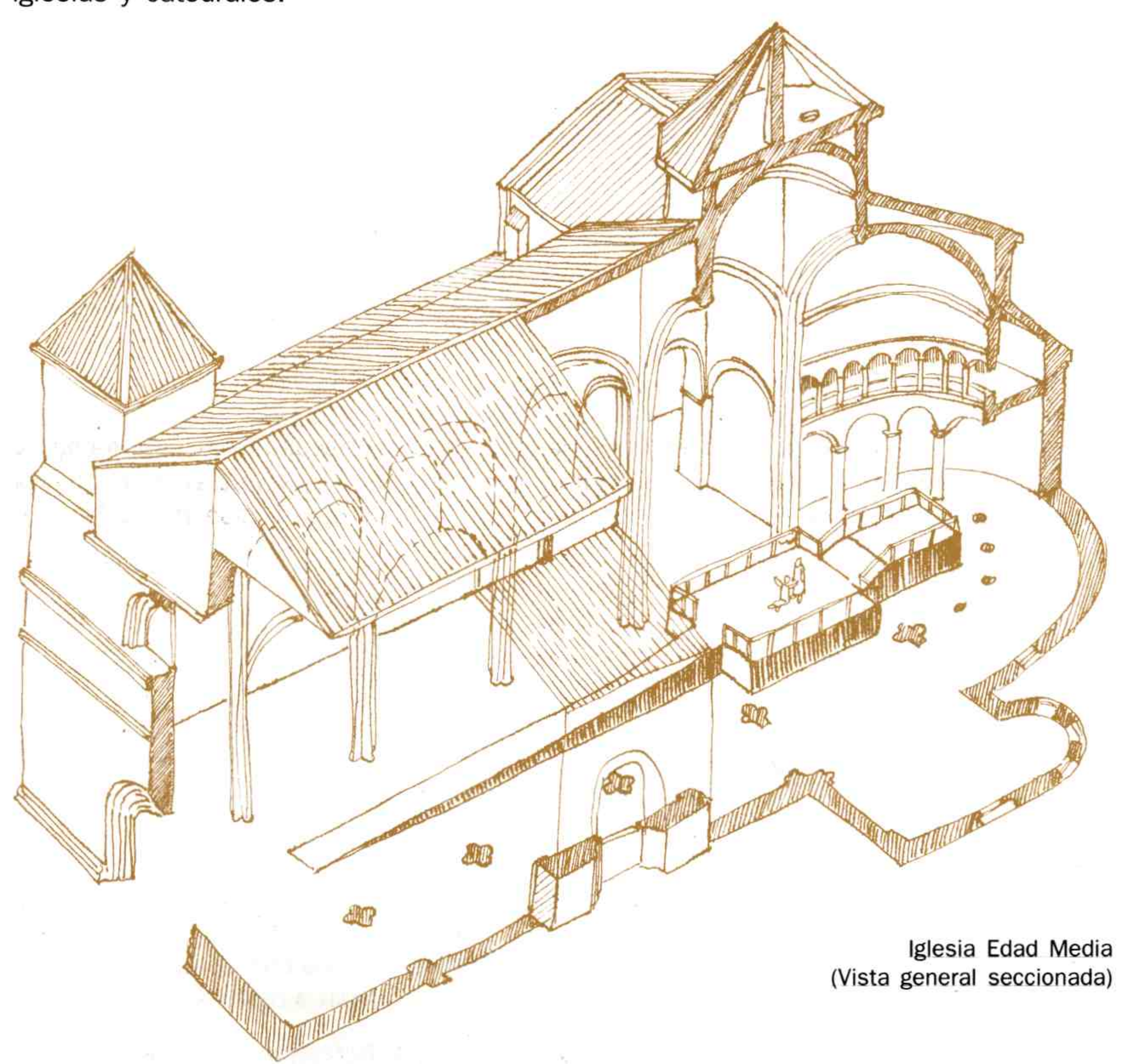
Los mimos llegaron a representar unas actuaciones tratadas con desprecio a causa de la vulgaridad de su temática y que al parecer sólo agradaban a adúlteros y calaveras.

Estos mimos actuaban con su propia ropa de diario -harapientos como los personajes que representaban y tal como ellos eran-. El personaje de tonto se vestía con un traje de remiendos de colores, una caperuza puntiaguda y unas sandalias.

Aún a pesar de todo hay que indicar que en tiempos de César (100 al 44 a.C.) el mimo y la pantomima fueron las áreas escénicas más valoradas.

EDAD MEDIA

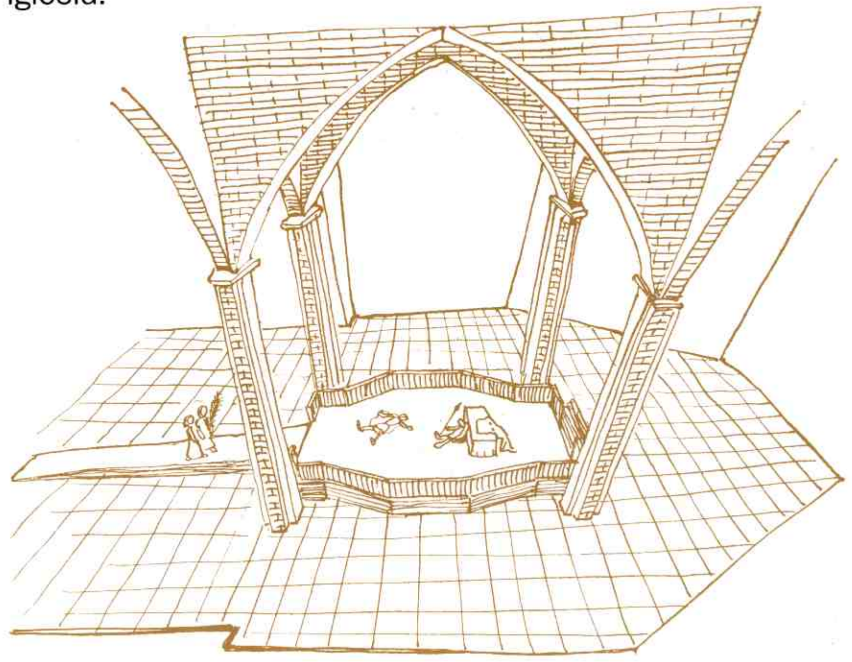
La Iglesia, que sometió a una dura persecución a mimos y pantomimos así como a la práctica teatral en general, no dudó en incorporar en sus ritos litúrgicos las representaciones escénicas, pudiéndose afirmar que en un primer momento, el mayor esplendor teatral se dio en un escenario singular: bajo la pétreas bóvedas de iglesias y catedrales.



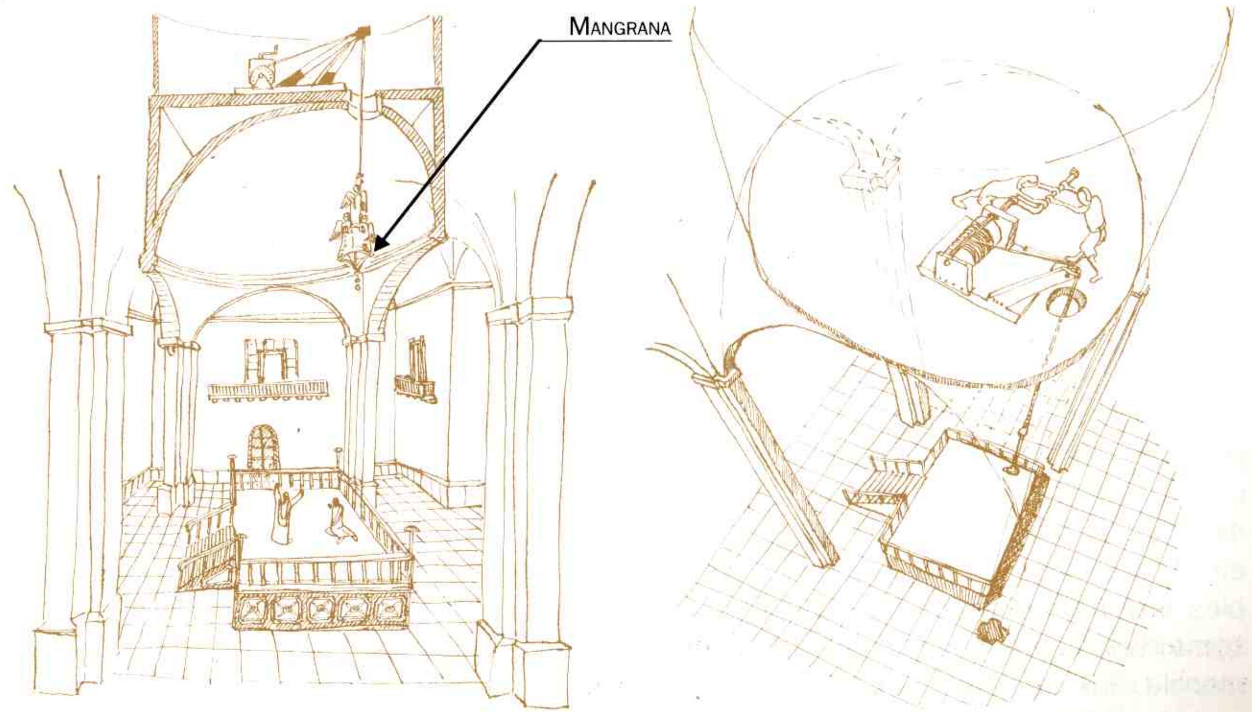
Iglesia Edad Media
(Vista general seccionada)

Los rituales religiosos oficiados en latín eran de difícil comprensión para los asistentes, por lo que para facilitar el significado de dichos actos, se efectuaba una sencilla representación, llevada a cabo por los mismos oficiantes y con temas que giraban en torno al nacimiento, pasión y muerte de Cristo.

Lo que empezó siendo un canto dialogado entre un coro de niños y el sacerdote oficiante, dio paso al movimiento escénico, que a medida que pasaba el tiempo se hacía más y más amplio. Así pues, junto al altar mayor se utilizó además el coro, el pasillo central, etc. De esta manera, por ejemplo, el citado pasillo central se convirtió en el camino que Pedro y Juan recorrieron hacia el sepulcro vacío de Jesús, situado bajo el crucero de la Iglesia.

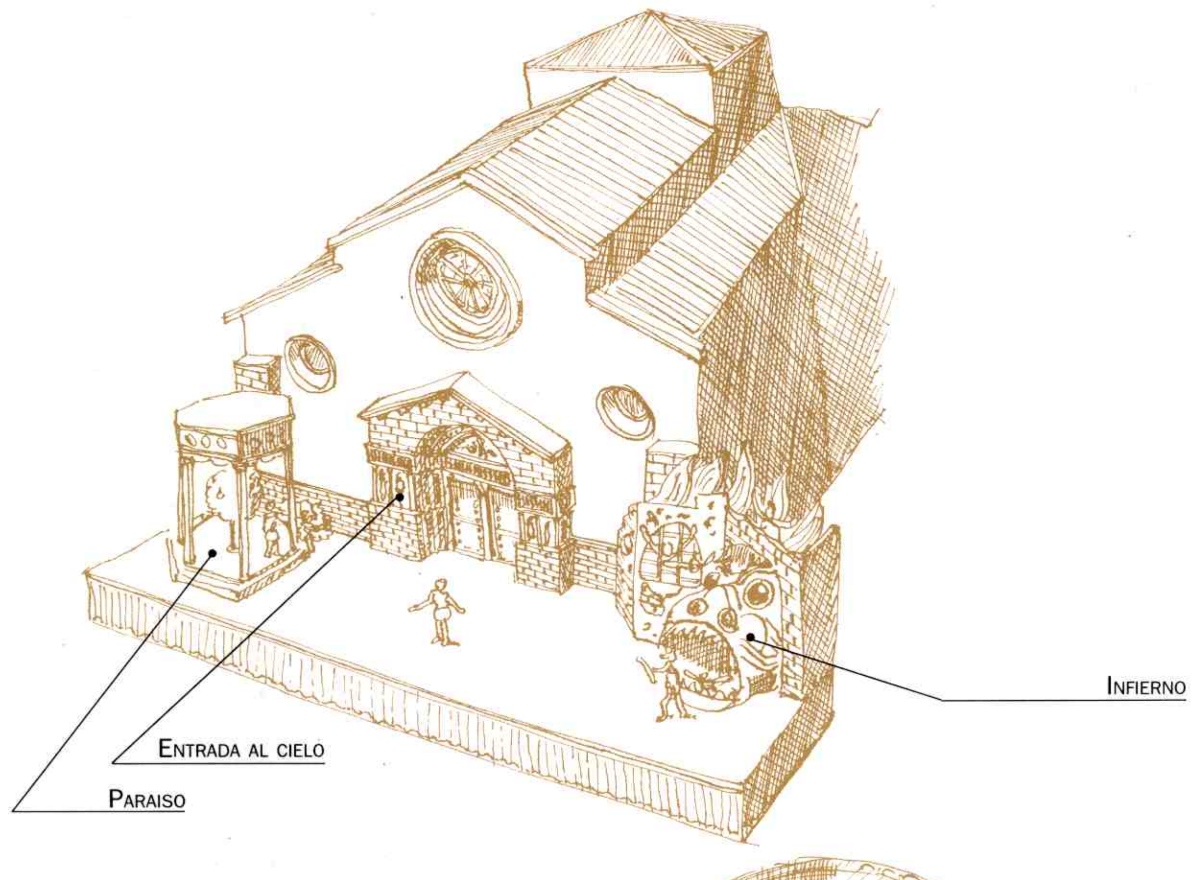


La utilización de la tramoya en este período era muy escasa. Tan sólo llama la atención el empleo de un torno colocado sobre la bóveda central, donde se colgaba una canasta (*mangrana*) para hacer descender con ella a los ángeles, que procedían del simbólico cielo.

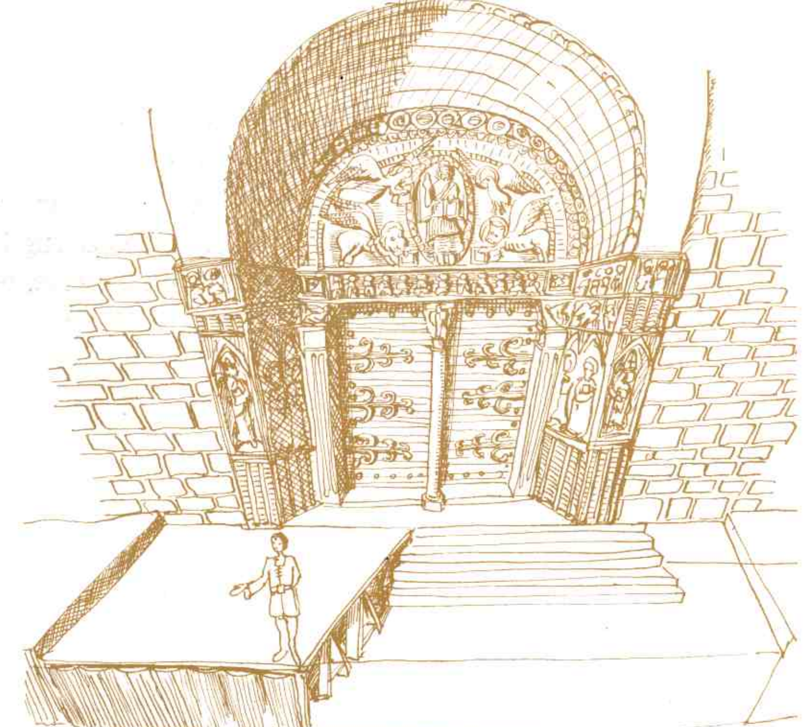


Tramoya para la subida y bajada de personajes en el interior de la iglesia

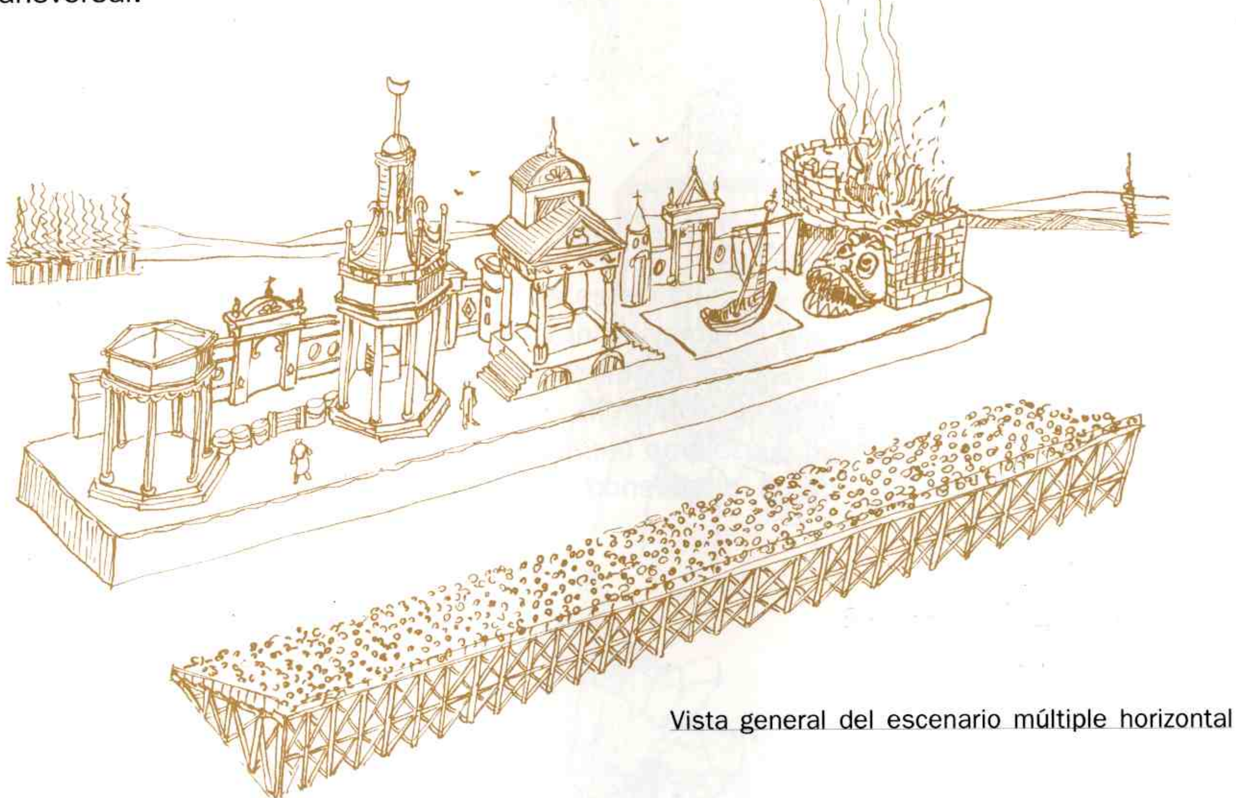
Con el paso del tiempo, la falta de espacio y sobre todo el celo religioso que veía como algunas escenas tomaban un carácter profano, llevaron a trasladar estas representaciones a las puertas de las iglesias, dando lugar a un tipo de escenario que sería el más difundido en la Edad Media, el denominado *escenario múltiple horizontal.*



Una tarima situada en la fachada de la iglesia sería ahora el lugar de la acción sobre la tarima tres espacios (*lugares*) bien definidos: el paraíso, el cielo y el infierno. Los pórticos de las Iglesias se convierten así en un espléndido decorado corpóreo que simboliza la entrada al cielo, a su derecha el paraíso lleno de armonía, y a su izquierda el infierno, con un monstruo de grandes fauces, un edificio en ruinas, fuego, humo y múltiples diablos con tridentes, así como condenados pidiendo clemencia, forman una escena llena de realismo infernal.

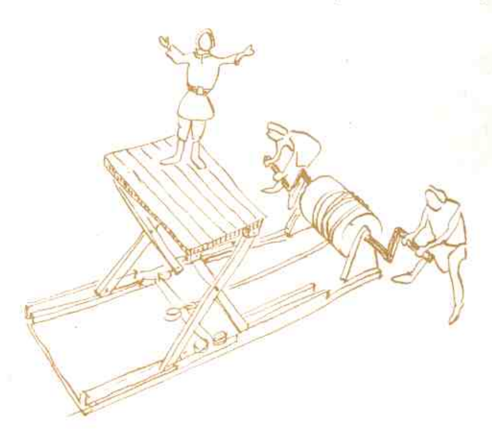


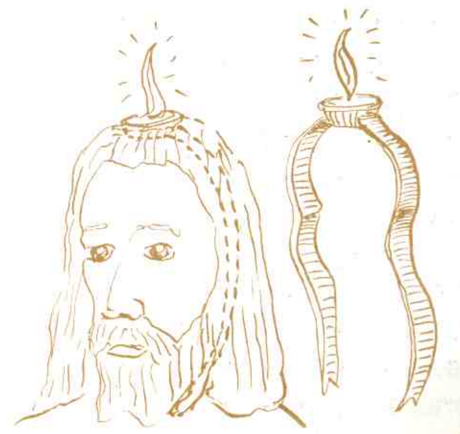
La necesidad de ampliar el número de escenas trajo como consecuencia el tener que montar mas espacios llamados lugares, con lo que la tarima evolucionó a medidas gigantescas, llegando a tener unas dimensiones de 60 metros de largo por 8 de ancho, por lo que la fachada de la iglesia se quedó pequeña para estos tinglados, que debieron ser construidos en una gran explanada al aire libre. Los espectadores, que se encontraban en unas tribunas situadas frente a la tarima, tenían ante sí todos los «lugares» ordenados y alineados, dispuestos unos junto a otros en torno a un eje longitudinal transversal.

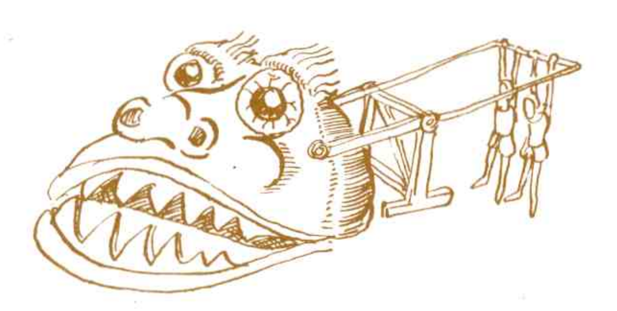


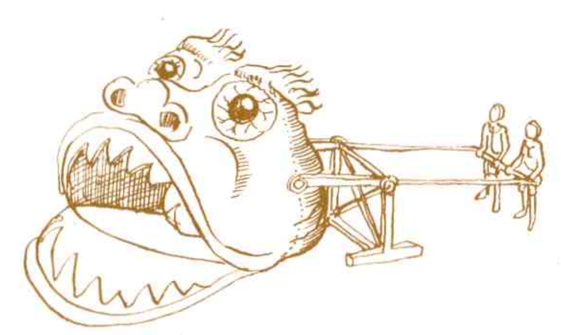
Vista general del escenario múltiple horizontal

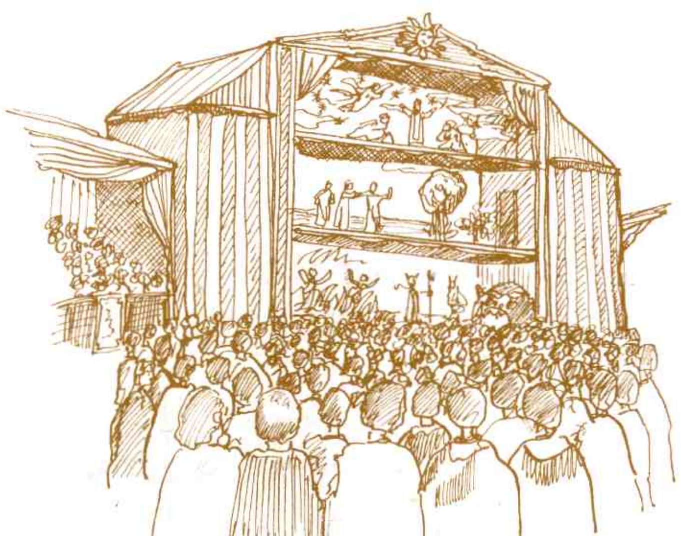
El estilo realista de estas representaciones se hace patente en el vestuario y la caracterización, así como en una infinidad de trucos técnicos: conductos secretos para la desaparición, plataformas con nubes donde el Dios-Padre bajaba a la tierra, fauces de monstruos que abrían y cerraban sus bocas para tragarse a los condenados al infierno, e incluso unos dispositivos que, con ayuda de aguardiente, figuraron las lenguas de fuego sobre las cabezas de los apóstoles, para hacer visible la venida del EspírituSanto.







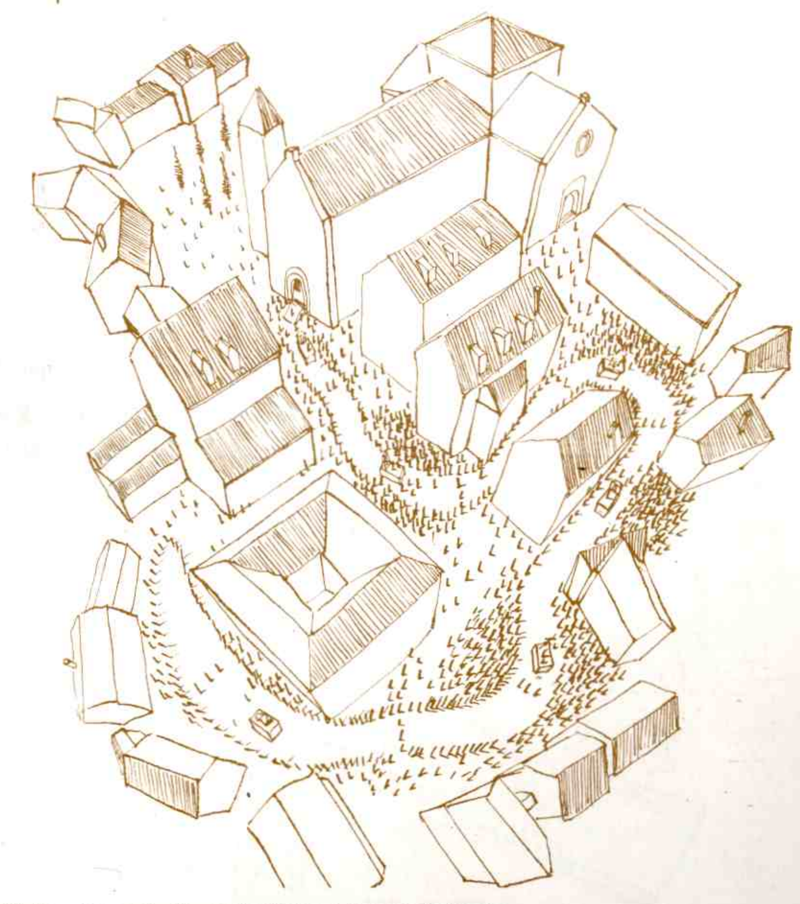




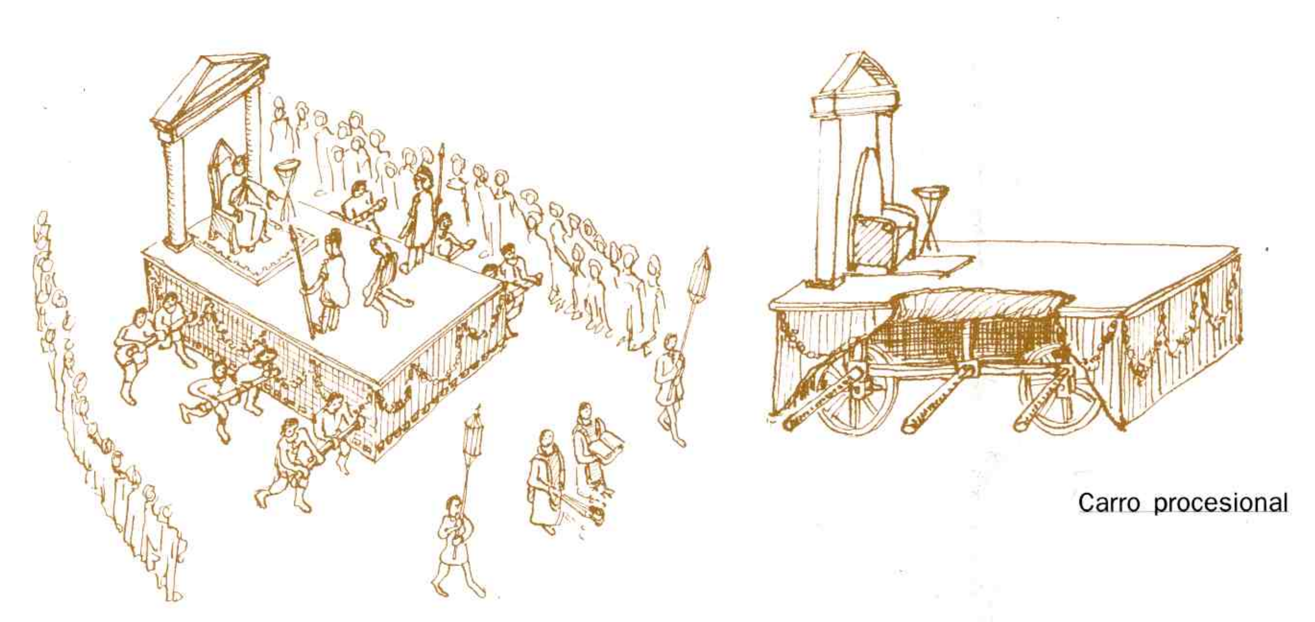
Escenario múltiple vertical

Una variante del *escenario múltiple*, sería aquel donde las escenas no están situadas unas junto a otras, sino unas sobre otras, dando nombre al *escenario múltiple vertical;* ahora el cielo estaría en la parte superior, debajo la tierra y en la parte inferior el infierno.

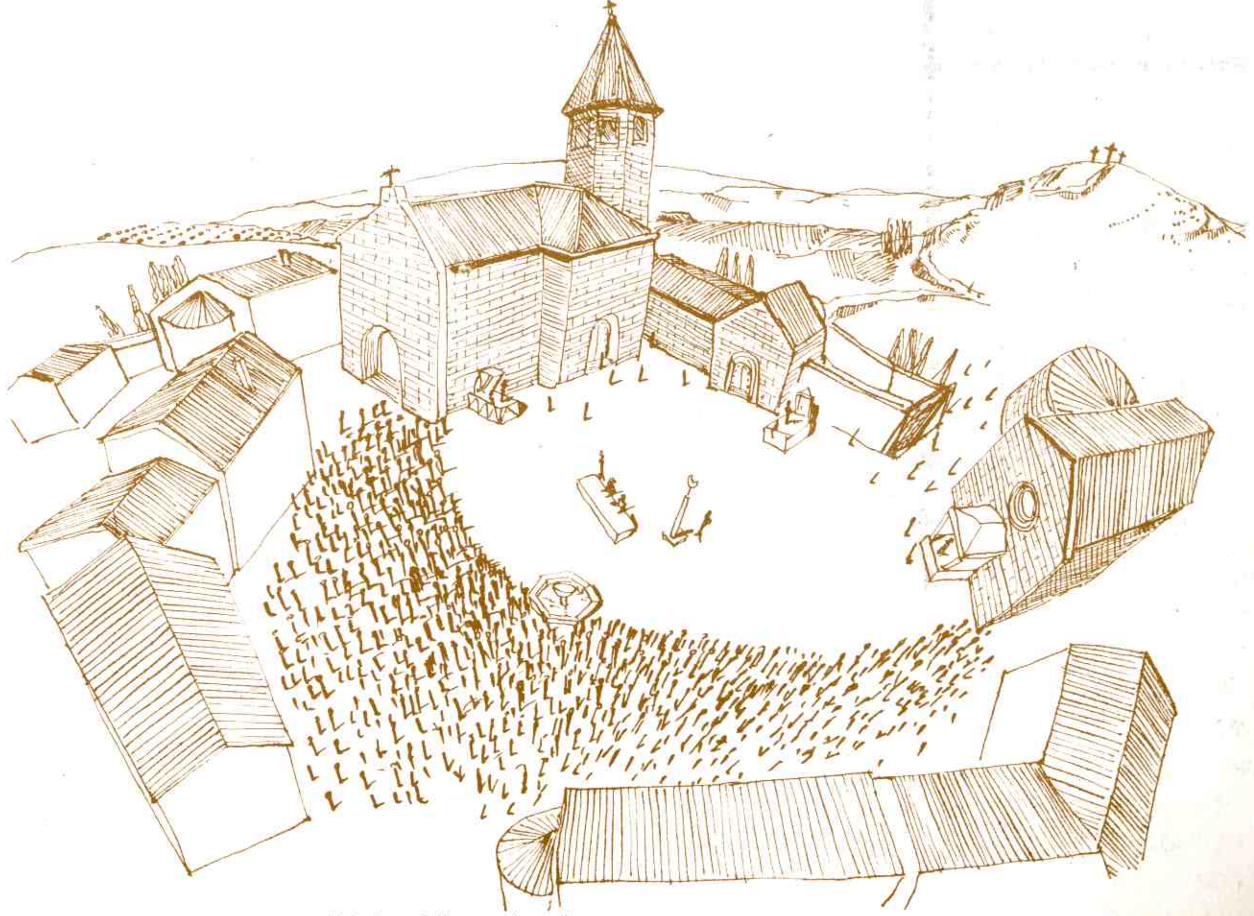
Otra fórmula de representación durante la Edad Media serían las *estaciones procesionales*, muy comunes en España, Inglaterra, Alemania, el Tirol y los Países Bajos. Un carro sobre el cual aparecen actores inmóviles que son llevados en procesión por las calles de las ciudades y en determinados puntos del recorrido, que se para y los actores dan vida a sus personajes. Los motivos representados por lo general tienen que ver con la vida y muerte de Jesús.



Vista general de estaciones procesionales


Carro procesional

Aunque con menos proliferación, los *escenarios múltiples tridimensionales* jugaron un papel importante en este período. Organizativamente significaron la incorporación de la nueva burguesía –patricios, artesanos y comerciantes–, a la gestión de este tipo de representaciones, que de acuerdo con su interpretación de la vida, dieron su versión de las verdades de la Fé. Poco a poco, la Iglesia empieza a perder el control sobre estos actos, aunque no del todo, ya que hay constancia de que estas representaciones terminaban con un servicio religioso.


Vista general, escenario múltiple tridimensional

El espacio de representación es ahora la plaza del pueblo o de la ciudad; repartidas por ella se colocan unas tarimas (*mansiones*) que serían el lugar de acción de las distintas escenas. Estas tarimas debían cumplir una regla imprescindible que era la de no impedir la visión de la acción desde cualquier lugar de la plaza. Cuando se pretendía, por ejemplo, escenificar un palacio, se sostenía un techo con cuatro columnas y las paredes se suplían con cortinas, que eran abiertas cuando comenzaba la acción, causando cierto asombro entre el público.

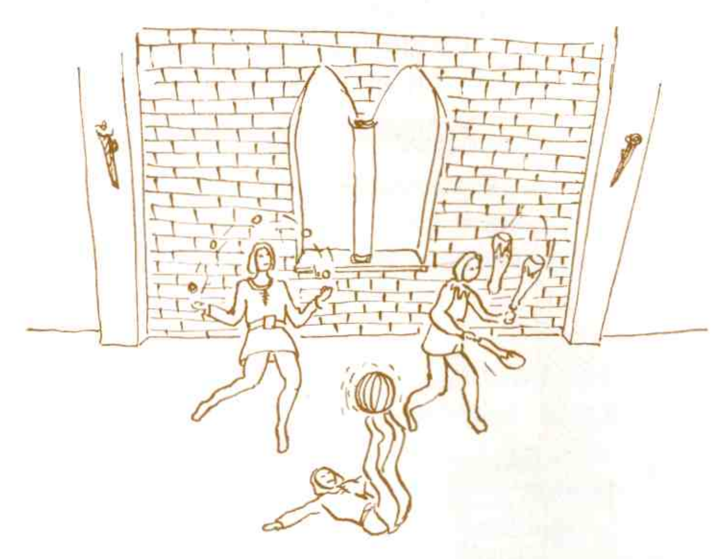
MANSIÓN

El público contemplaba este espacio tridimensional, situado en semicírculo en un lateral de la plaza, sentados en el suelo, de pie, o asomados a las ventanas de las casas circundantes. La iglesia era utilizada como vestuario.

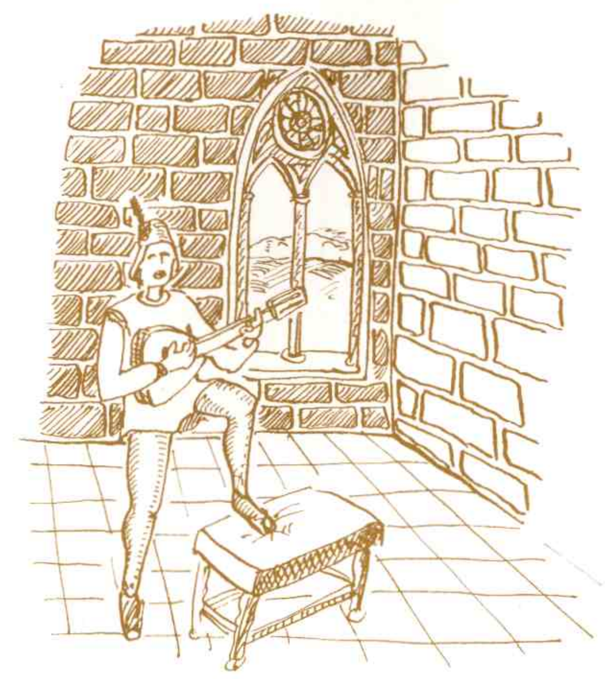
El actor que hacía el papel de Cristo debía tener una gran preparación física, ya que era empujado, arrastrado, golpeado y sufría todo tipo de violencia, debido a la búsqueda de un total realismo en la acción.



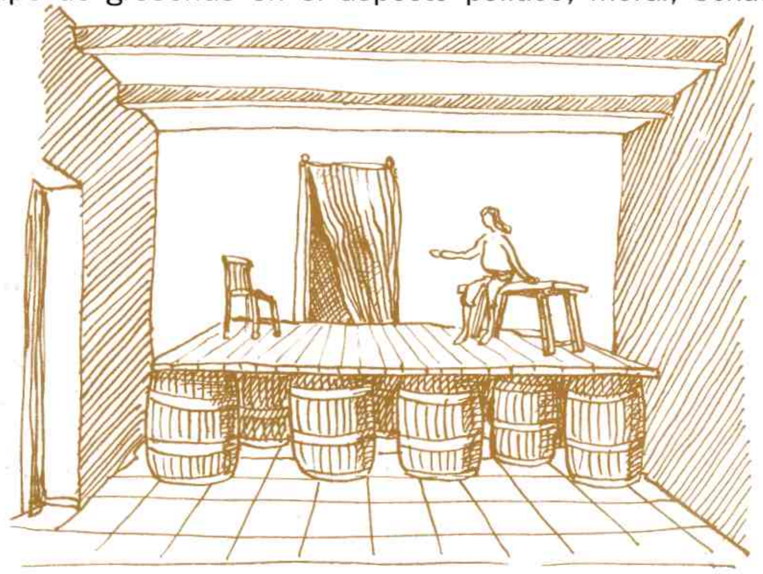
Los actores que dieron vida a los distintos personajes de los dramas sacros durante la Edad Media, no eran profesionales y pertenecían a Corporaciones y Hermandades que se reunían sin ningún tipo de fin lucrativo para este tipo de representaciones. Todos los actores eran hombres y los papeles de mujer también eran representados por ellos, salvo casos muy raros, sobre todo al final de esta época. En ocasiones fueron contratados profesionalmente histriones y juglares vagabundos.



En este etapa histórica no sólo existieron espectáculos sacros. El teatro cómico, aunque perseguido, permaneció vivo gracias a histriones más o menos vagabundos, que actuaron en plazas y mercados e incluso hubo ocasiones en que fueron contratados para actuar en ceremonias de palacio: bufones, músicos, danzarines, acróbatas, malabaristas y juglares. Todos estos formaron ese grupo de histriones de los que surgieron unos comediantes que serían considerados de grado más elevado: los *trovadores*, que eran unos recitadores con cuyas canciones y versos deleitaban a un público cortesano. Algunos de estos *trovadores* llegaron a ser consejeros y organizadores de las fiestas de príncipes y nobles.



Ya al final de esta época queda constancia de un nuevo espacio escénico, cubierto y cerrado, que estaba restringido a cierto tipo de público. Se situaba en una posada o una taberna, consistente en un podio de madera alzado sobre toneles, con una pared de fondo donde había una puerta para la entrada y la salida de la escena y con un mobiliario muy simple: una mesa o silla que hacía las veces de trono. En estos locales se ejecutaban danzas para todo tipo de público: caballeros, judíos, alcahuetas, campesinos, damas de la nobleza, ... y donde los tabúes se rebasaban. Los histriones se entregaron a todo tipo de groserías en el aspecto político, moral, sexual y fecal.



Actuación de un histrión en una taberna

RENACIMIENTO - BARROCO

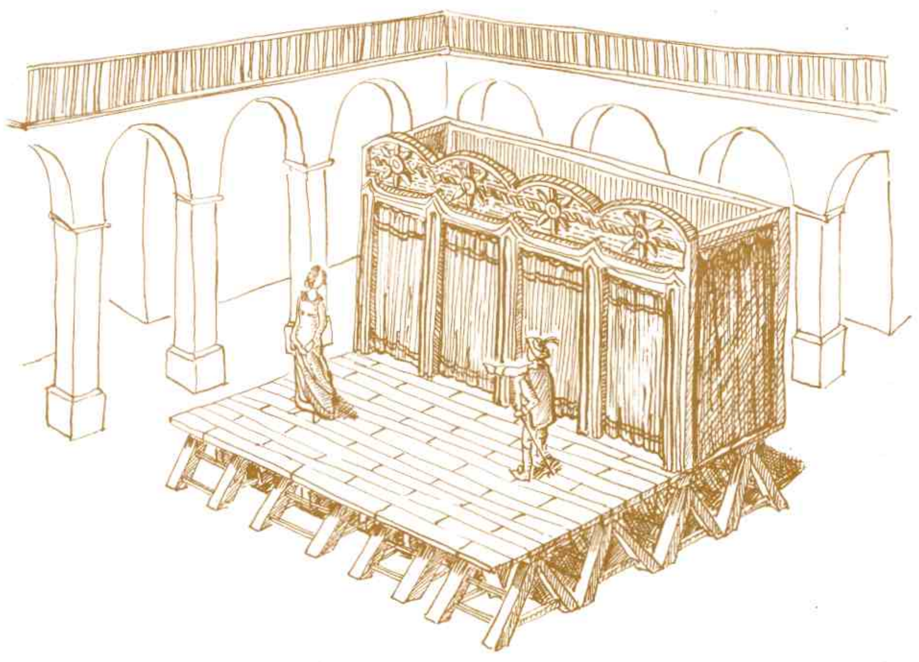
ITALIA

TEATRO DE LOS HUMANISTAS

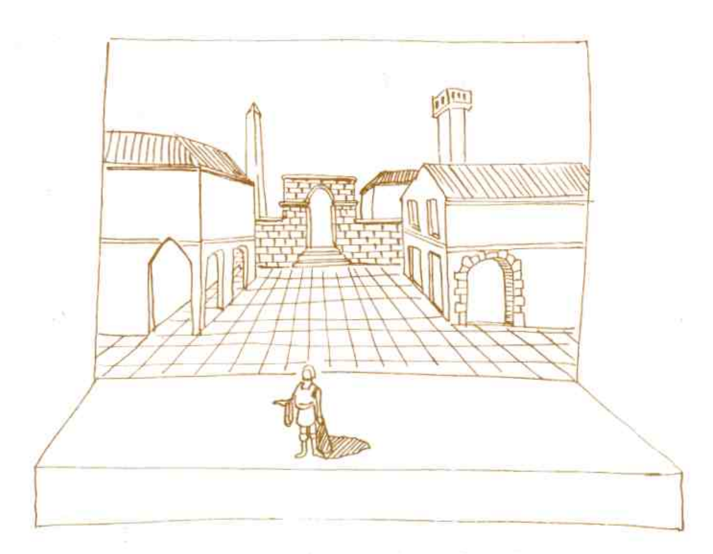
Cuando a finales del siglo XV en Roma se pone en escena *Hipólito,* de Séneca, se estaba dando el primer paso del llamado Teatro de los Humanistas, un teatro preocupado por el estudio y la traducción de los grandes clásicos griegos y latinos, y que sirvió como elemento de partida del teatro renacentista, alcanzando un gran nivel desde el punto de vista literario.

El Teatro de los Humanistas se desarrolló principalmente en ambientes universitarios, en gimnasios y patios de esas universidades donde se levantaron tablados escénicos, que tenían como telón de fondo una simple tela pintada como decoración única, al igual que se hacía en el teatro clásico. Esto supuso un choque con respecto a la disposición del escenario múltiple, que con tanto lujo y pomposidad se montaba en la Edad Media, y es que en este momento la fuerza de la representación residía en la palabra, y es a ella a la que se le dedicaron todos los esfuerzos artísticos.

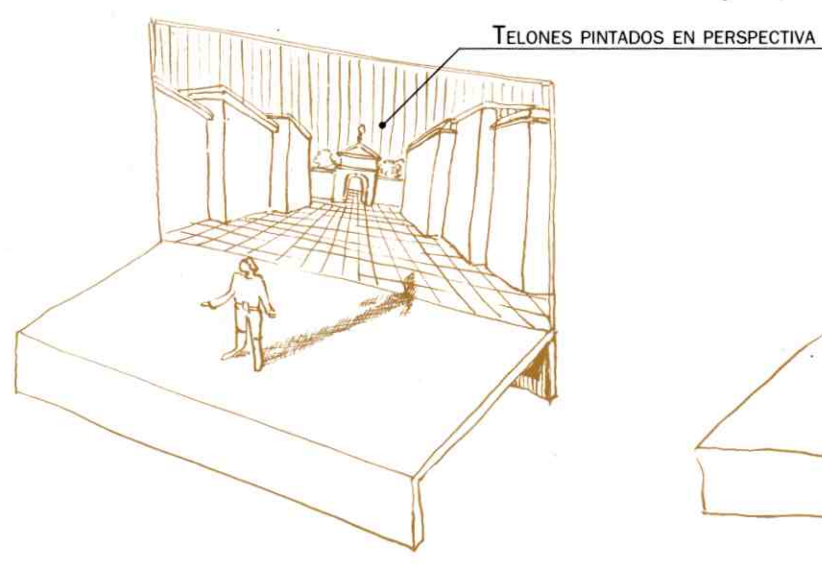
El telón pintado de fondo evolucionó intentando emular de una manera muy simple la *scaenae froms* romana, para lo cual se colocó un tabique de madera con una serie de puertas con cortinas, a modo de caseta de vestuarios de una piscina.

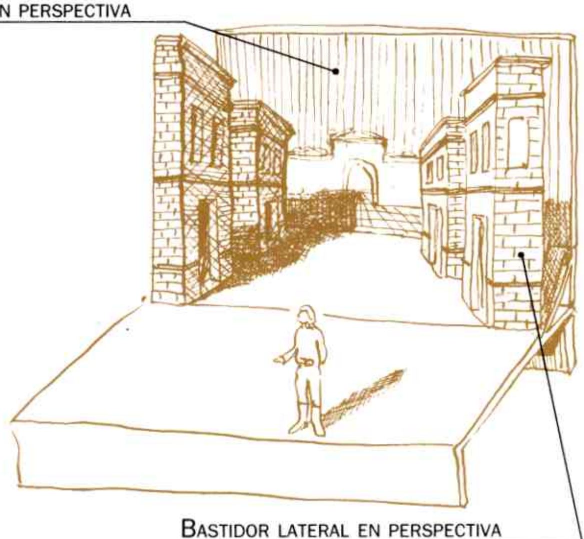


Uno de los descubrimientos más notorios del teatro renacentista, desde el punto de vista escenográfico, fue la aplicación en los decorados de la perspectiva, que permitía crear sobre el escenario la ilusión de estar en medio de grandes plazas, salones,...

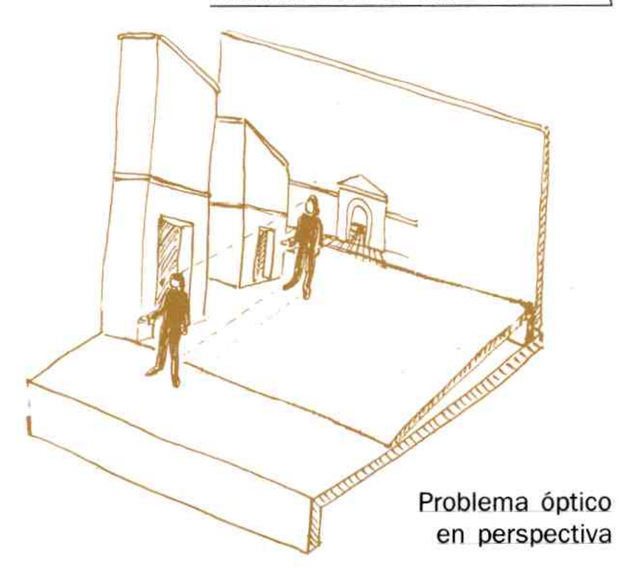


El primero en realizar uno de estos decorados fue Bramante, que pintó en el telón de fondo un paisaje en perspectiva, al que con el tiempo se le añadieron unos bastidores laterales, en cuyo interior tenían unas pinturas también en perspectiva, haciendo que se creara en el escenario una sensación de mayor profundidad.



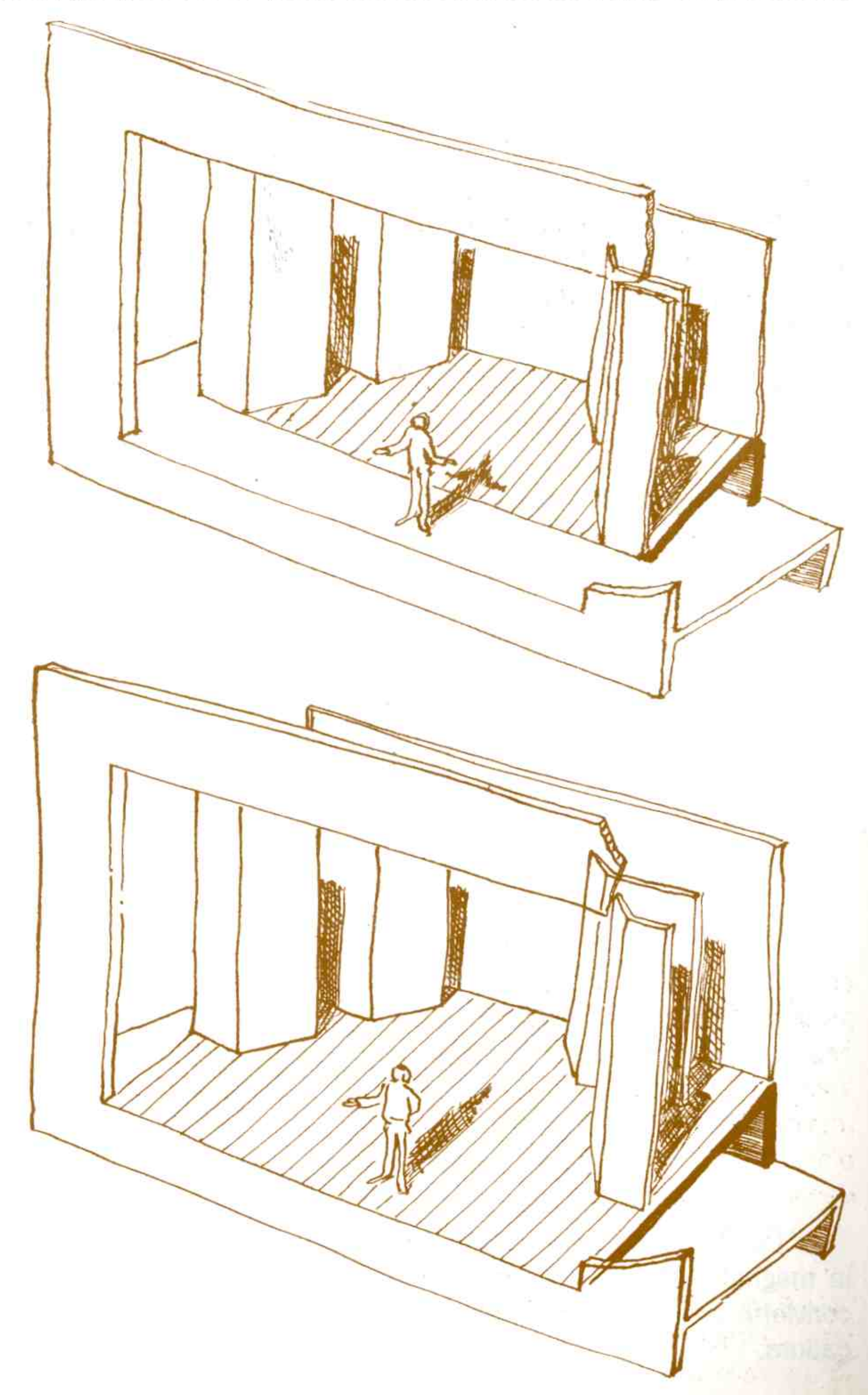


No obstante, puestas las obras en escena, este tipo de decorados presentaban ciertos problemas; la desproporción de la escala humana, sobre todo a medida que el actor retrocedía, era tan patente, que rompía el ambiente y la integración del decorado. Ello obligó a que los actores terminaran sometiendo sus movimientos a un complicado cálculo óptico de la escena, para que quedase integrado en el conjunto de una forma realista.



Problema óptico en perspectiva

Los arquitectos Serlio y Palladio hicieron que los bastidores donde figuraban por ejemplo edificios y casas tridimensionales, se adaptaran a una importante modificación del suelo del escenario, consistente en dividir dicho espacio en dos partes: la primera, el proscenio horizontal, que era donde los actores hacían su trabajo, y trás él, el escenario inclinado en forma de rampa, donde se colocaban los bastidores en perspectiva, siendo por tanto un espacio negado para el actor. Esto hizo que el decorado, en vez de apoyar la acción dramática, se convirtiera en un armatoste inmóvil, limitando los lugares de acceso por parte del actor a escena, ya que sólo se podía acceder por los laterales del proscenio.

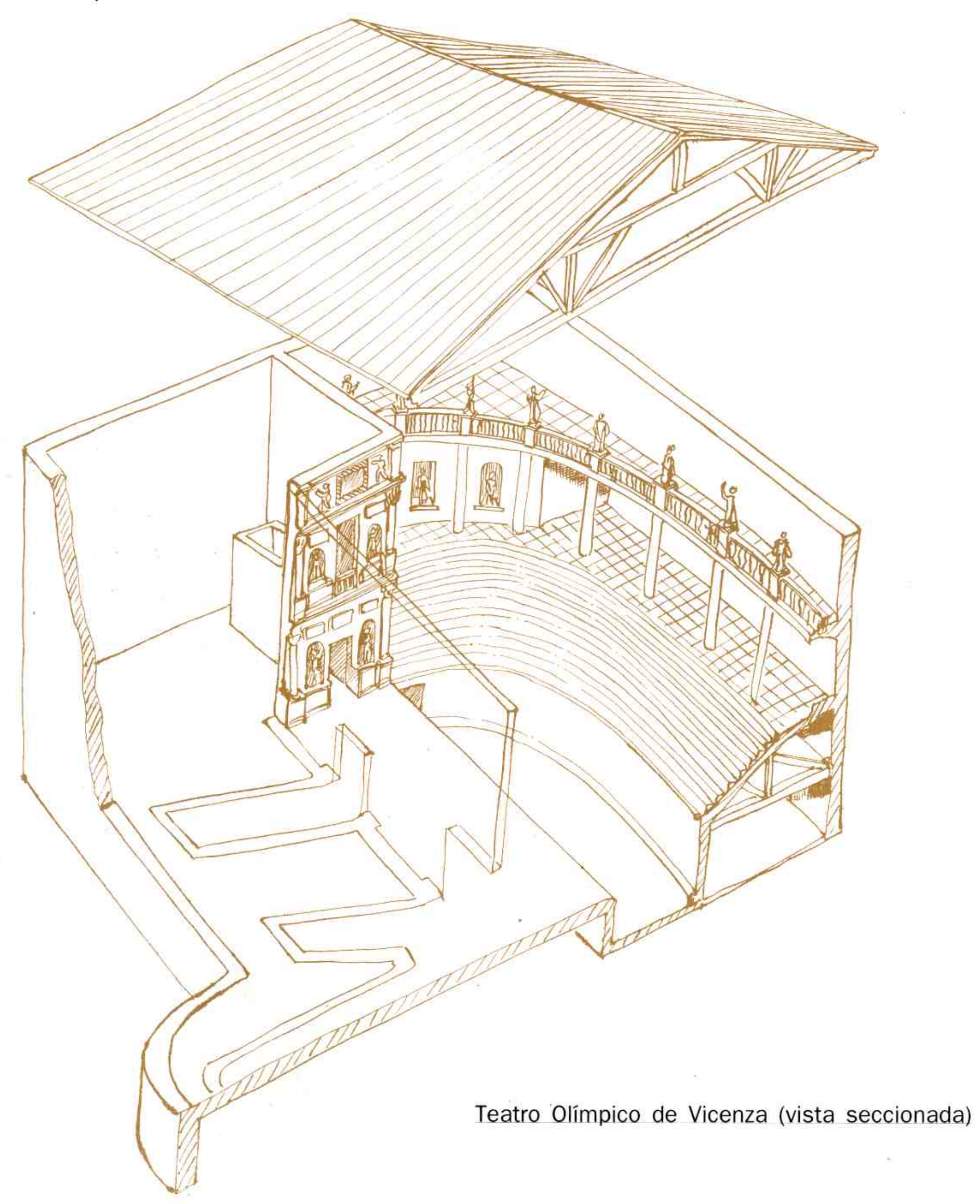


Este inconveniente en parte lo resolvió el ingeniero Sabatini, al disponer que todo el suelo del escenario se encontrase inclinado. Con ello consiguió que las calles que aparecían en los decorados tridimensionales fuesen practicables, ganando con ello espacio para la representación y lugares de acceso para la escena.

Fue también Sabatini quien vió necesario cubrir la escena con un telón de boca, que subía al principio y bajaba entre acto y acto, preocupándose incluso por el mecanismo de subida y bajada.

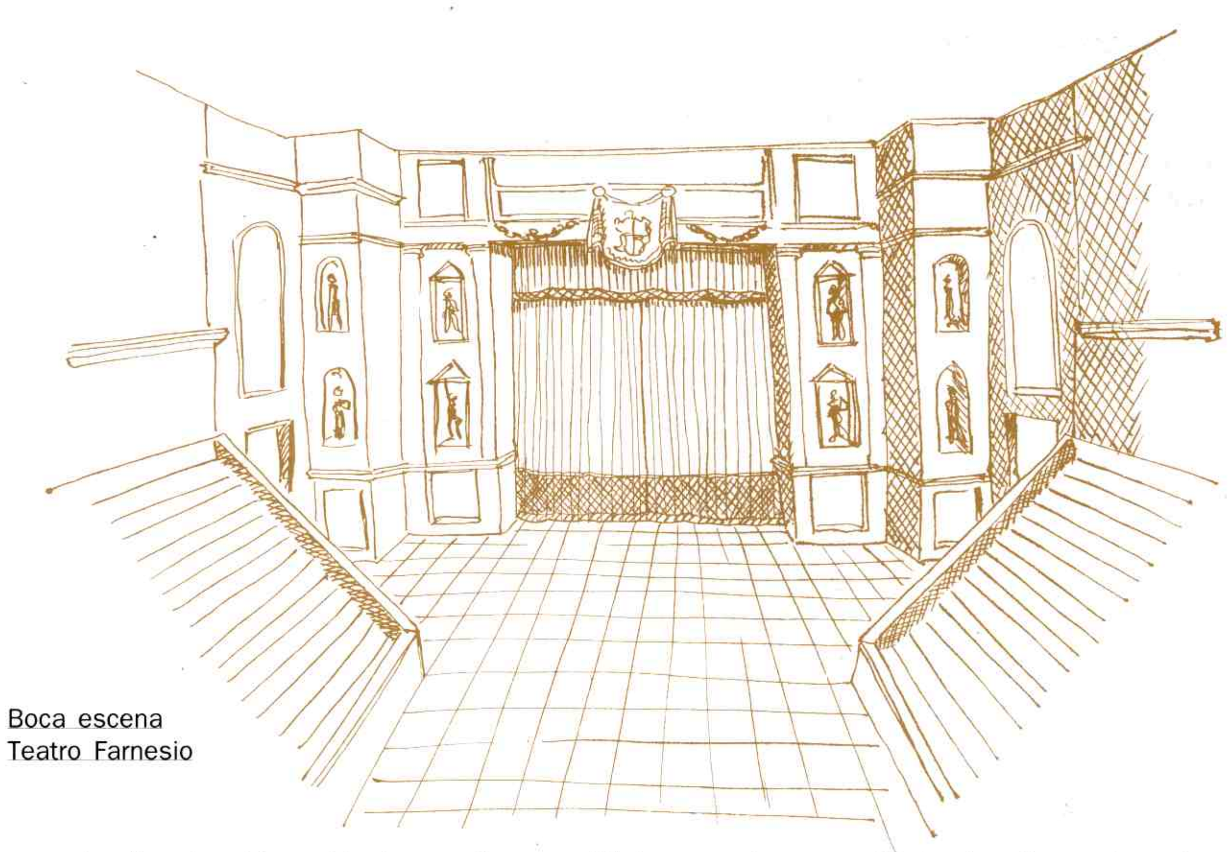
En cuanto a los teatros del Renacimiento italiano, no se puede dejar de citar el Teatro Olímpico de Vicenza, como ejemplo clave de esta época. Fue construi-

do por Andrea Palladio en 1.580, quien adoptó la disposición recomenda por Vitrubio para los teatros romanos, y en él los humanistas vivieron sus momentos de mayor esplendor. El escenario quedaría resuelto igual que la *scaenae froms* con tres puntos de entrada y una suntuosa decoración, todo ello fabricado con madera y estuco, el hemiciclo tenía forma semielíptica y se componía de trece filas rematadas en la parte superior con un pasillo de columnas adornado con estatuas y el techo que cubría todo el edificio estaba pintado simulando el cielo.



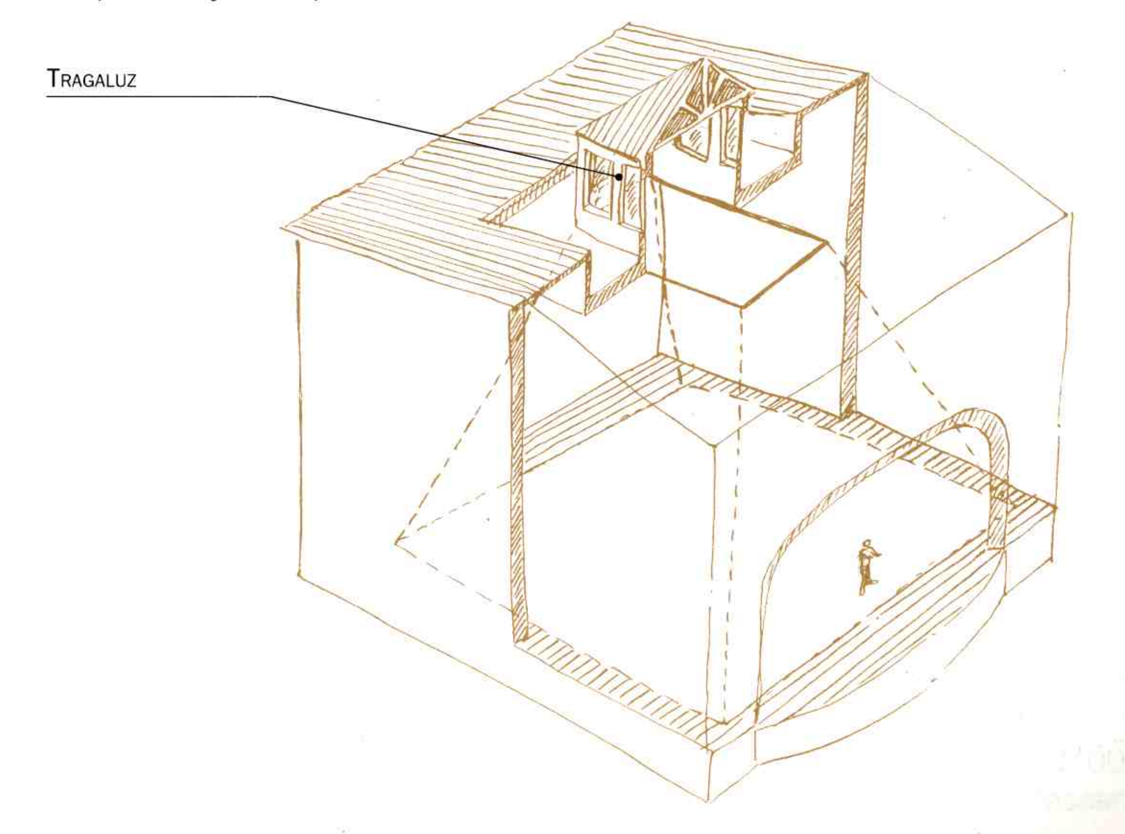
Teatro Olímpico de Vicenza (vista seccionada)

La *scaenae froms* sufrió durante esta época una curiosa evolución, consistente en la magnificación de su puerta central, de tal manera que el frontal de la escena se convierte en una única abertura (*bocaescena*) configurando lo que hoy llamamos embocadura.



Boca escena
Teatro Farnesio

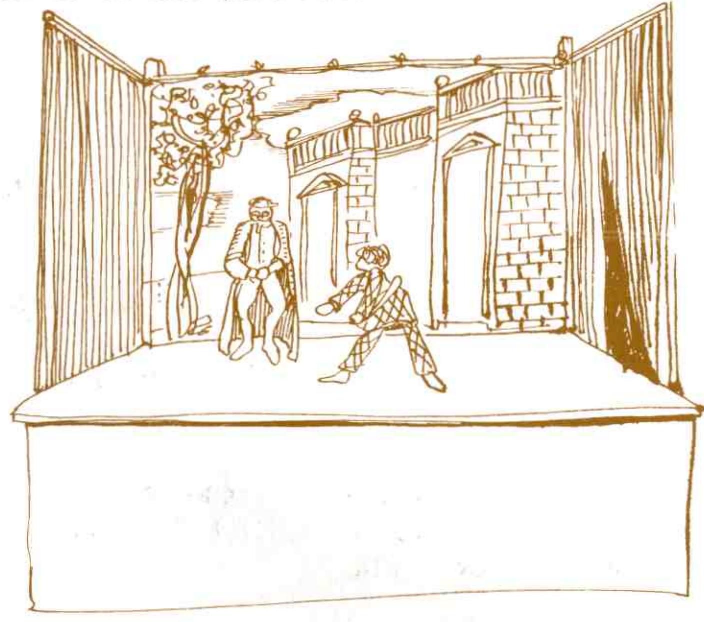
La iluminación, al tratarse de un edificio cerrado, se solucionó colocando sobre el techo de la escena una serie de tragaluces que iluminaban esta zona con intensidad, generando una luz ambiental ténue en la sala de espectadores, marcando la diferencia entre el público y el espacio de ficción.



COMEDIA DEL ARTE

Como oposición al Teatro de los Humanistas, surge a mediados del siglo XVI la Comedia del Arte, un teatro que vive de la improvisación y cuyos antecesores fueron los mimos ambulantes, juglares e improvisadores de la Edad Media.

La Comedia del Arte recibió su impulso en los festejos carnavalescos y desfiles de máscaras, tras los cuales en algunas casas privadas tenían lugar una serie de representaciones a cargo de grupos de histriones que bajo una pequeña indicación guía del argumento, improvisaban la acción, cuyos detalles surgían al capricho del momento: juegos de palabras, malentendidos, prestidigitaciones, pantomimas, acrobacias,... que hacían las delicias del público que se congregaba junto a tarimas improvisadas en plazas y mercados en un principio, y en la asistencia al teatro que se daba en las ferias anuales, más tarde, a las que las comedias ambulantes de teatro eran contratadas, llevando modestos decorados de un lado para otro.



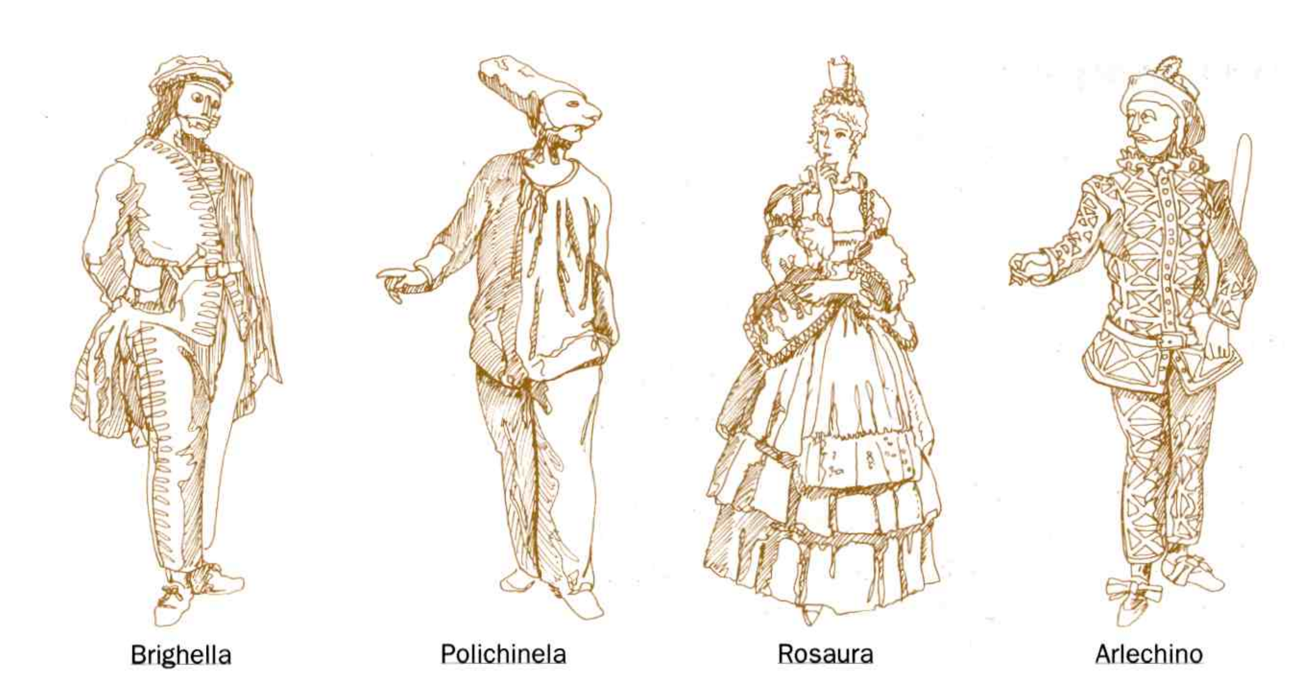
El desarrollo del teatro en España, Francia e Inglaterra debe mucho a las compañías italianas de la Comedia del Arte que viajaron por Europa durante los siglos XVI y XVII.

Fue característico de este teatro la existencia de un número de personajes tipo a los que cada actor se ceñía en su representación, llegando incluso a la especialización de por vida de uno de ellos. Entre los más característicos destacan:

- ZANNI: Lleva un antifaz de cuero, barba, un sombrero chambergo de alas anchas y un puñal de madera en el ceñidor de su amplia y raída vestidura.

- ARLECHINO: Lleva una máscara y su vestido es un extraño traje de remiendos de muchos colores.

- DOTTORE: Vestía una gran capa negra con gorgera blanca y solía llevar un sombrero de ala ancha y toga negra.



Brighella Polichinela Rosaura Arlechino

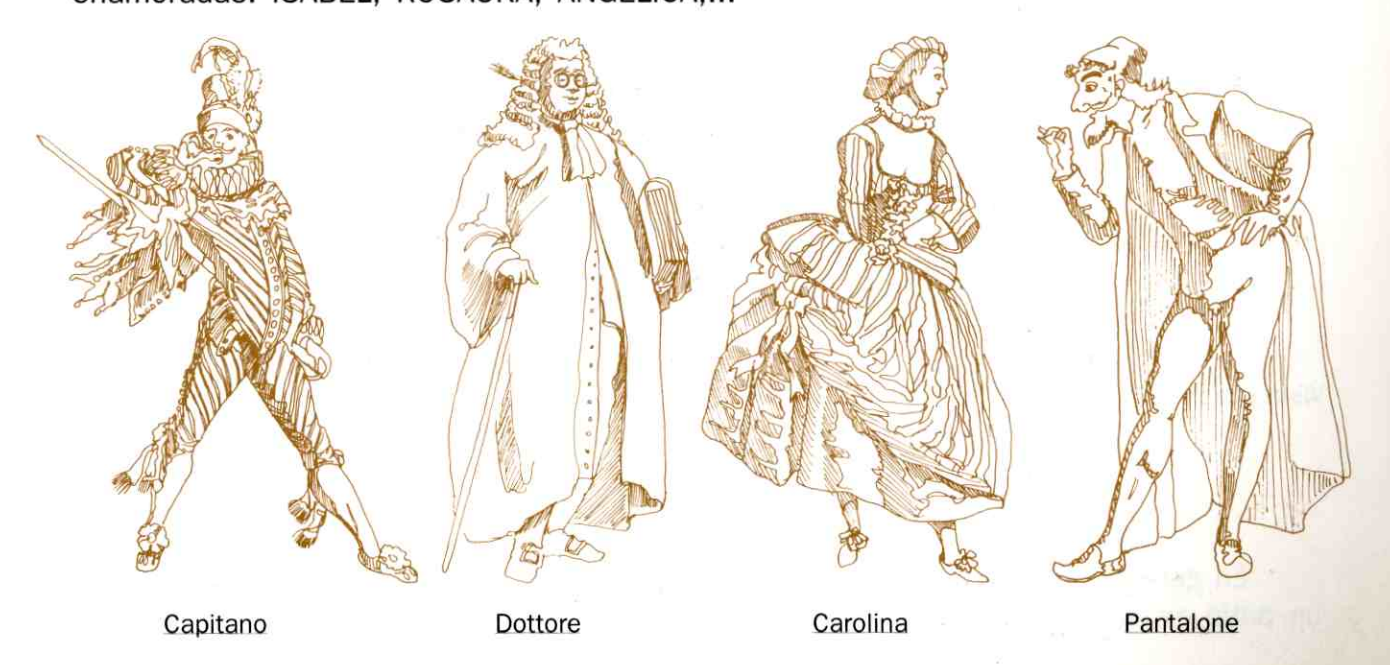
- BRIGHELLA: Vestía de blanco con franjas verdes a la manera de una librea.

- POLICHINELA: jorobado, vestido completamente de blanco, con una máscara negra de nariz ganchuda.

- PANTALONE: Su vestimenta era rojo escarlata con una capa y máscara negra.

- CAPITANO: traje de soldado español, tocado con un sombrero emplumado y una espada desproporcionada.

Junto a estos personajes estarían otros como las sirvientas: ESMERALDINA, CAROLINA, COLOMBINA,... los enamorados: FLORINDO, FABRICIO, OCTAVIO,... y las enamoradas: ISABEL, ROSAURA, ANGÉLICA,...

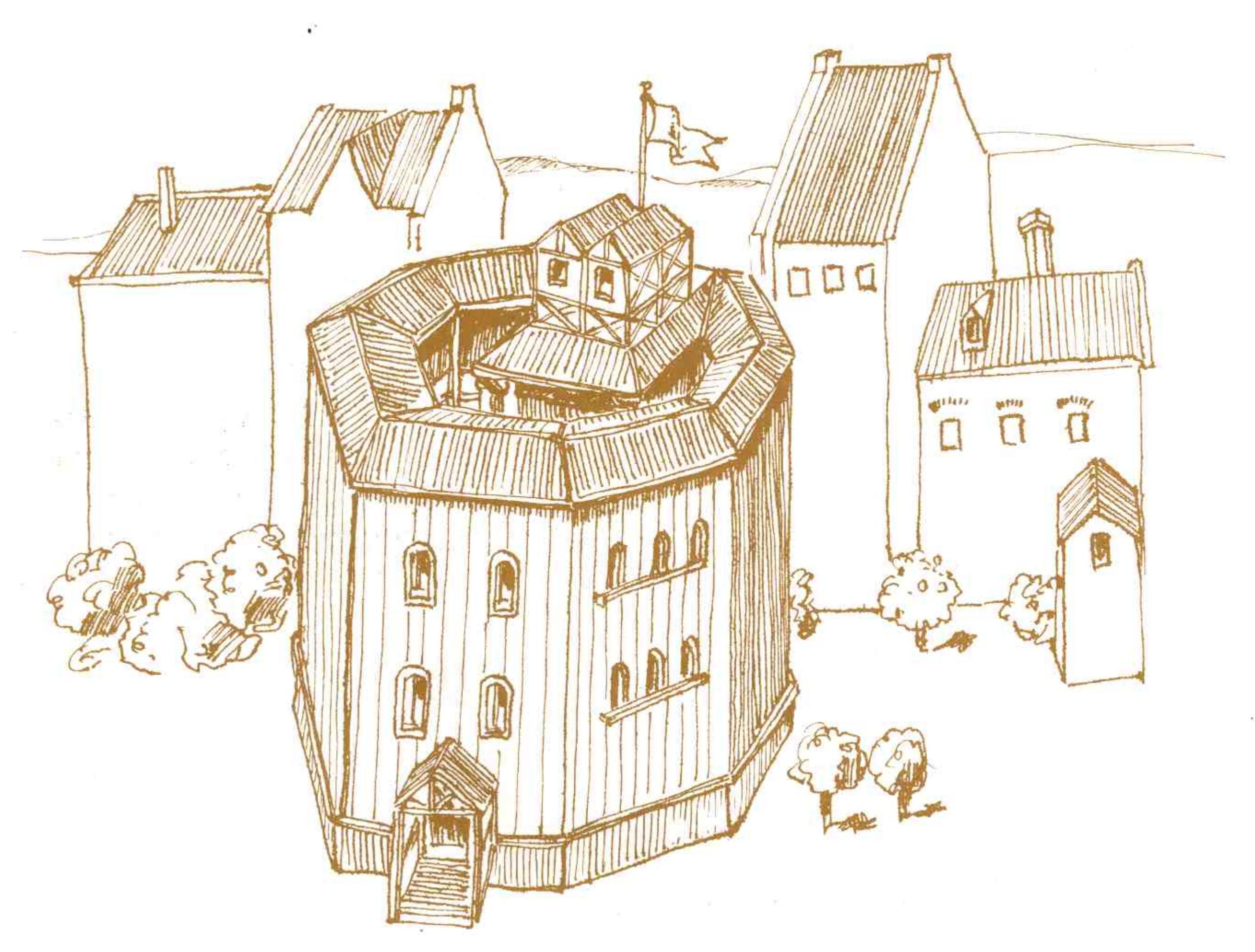


Capitano Dottore Carolina Pantalone

INGLATERRA

El Renacimiento llega a Inglaterra con cierto retraso con respecto a los países del continente. No obstante, el tema del hombre que toma conciencia de sí mismo alcanzó dentro del teatro inglés (drama isabelino) su forma artística más perfecta, aunque desecha los preceptos renacentistas de los humanistas italianos de sometimiento a reglas clásicas.

En el siglo XVI, grupos de actores se reúnen formando compañías más o menos estables que trabajaron bajo el protectorado de algunos nobles que les defendieron frente a la espiritualidad puritana de la época. Estos grupos fueron también contratados en los teatros estables que a finales de este siglo surgieron en las afueras de Londres.



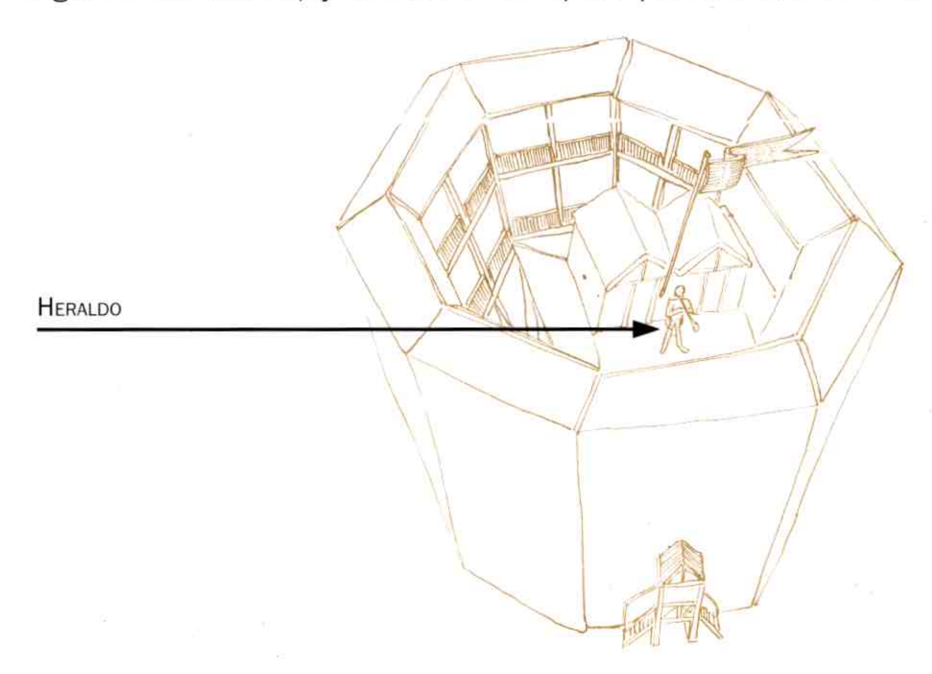
Vista general, Teatro isabelino

En general, los teatros consistían en una edificación de forma cilíndrica abierta a un patio en su parte interior, donde se dejaba ver su entramado de tres plantas.

Adosado a una parte del patio surgía el escenario, que constaba de dos partes: una que ocupaba algo así como la mitad de la superficie del patio haciendo las veces de proscenio; y otra parte posterior a dos alturas, que era aprovechada para dar cabida a los músicos, como escenario superior, y para colocar grúas y de esta manera poder bajar o subir a los personajes e incluso como palco de espectadores.

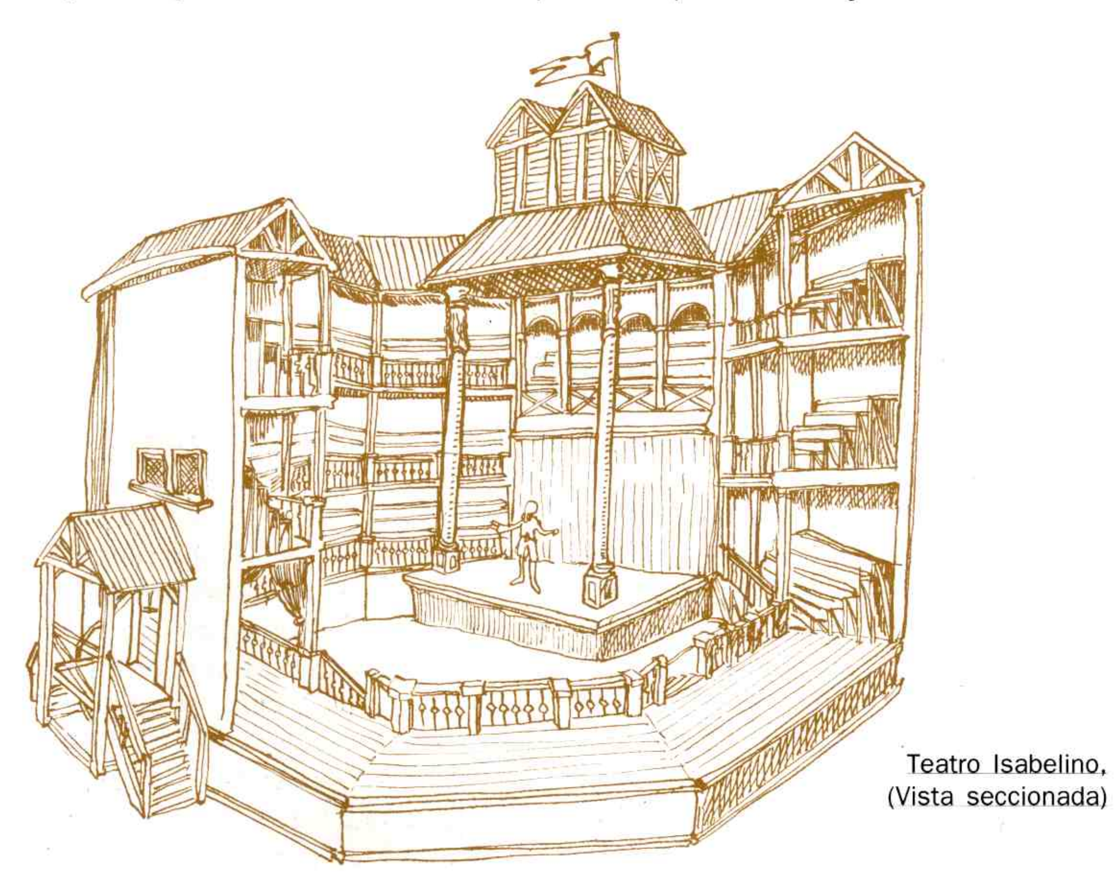
ESCOTILLÓN

El escenario estaba en el patio a una altura de 1,5 metros y bajo este se ocultaban unos mecanismos para hacer desaparecer a los actores; estaba protegido con una gran cubierta sujetada por dos grandes columnas, y sobre esta cubierta una pequeña torre donde un heraldo colocaba una bandera el día de la representación (blanca si era comedia o negra si era drama) y tocaba la trompeta para indicar el comienzo de la misma.



Los asistentes al teatro pagaban el importe de su localidad. Las más baratas estaban en el patio, conocido como gallinero, donde los «gobios» alzaban su voz aprobatoria o desaprobatoria y que con frecuencia decidían el éxito o el fracaso de la obra.

La escenografía era reducida, casi inexistente. En ocasiones se colocaba un cartel sobre el escenario que llevaba escrito el lugar donde se suponía tenía lugar la acción de la escena: plaza, mercado,... Por tanto, todo el peso del espectáculo se desplazó al actor, que vestido con ricos ropajes de vivos colores, confió plenamente en su voz y en su ademán, de ahí que al actor de la época se le exigiese una voz penetrante y una expresión visible a distancia, ya que tenía que ser entendido en un espacio abierto, con tres pisos de galerías abarrotadas de gente y un gran número de «gobios» en el gallinero. Los personajes femeninos eran interpretados por actores jóvenes.



Teatro Isabelino, (Vista seccionada)

Con el paso del tiempo estos teatros colocaron unos toldos para cubrir el patio, dando los primeros pasos del futuro teatro cerrado.

ESPAÑA

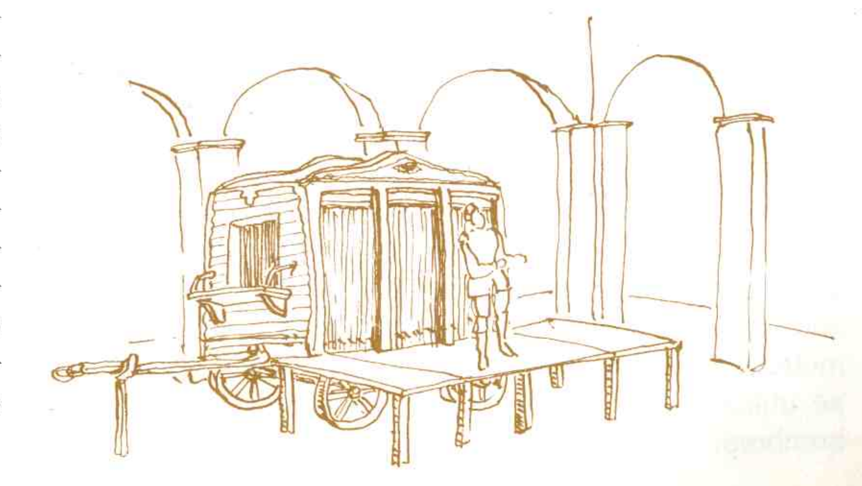
SIGLO DE ORO

Dos formas muy diferenciadas de vivir el hecho teatral se daban en la España del siglo XVII: por un lado la que impulsó la Compañía de Jesús, entendida como un instrumento educativo, poniendo en escena temas humanistas rodeados de un gran boato y esplendor, acompañados de canto y música; y por otro, el teatro de tradición popular, llevado a cabo por compañías ambulantes y callejeras.

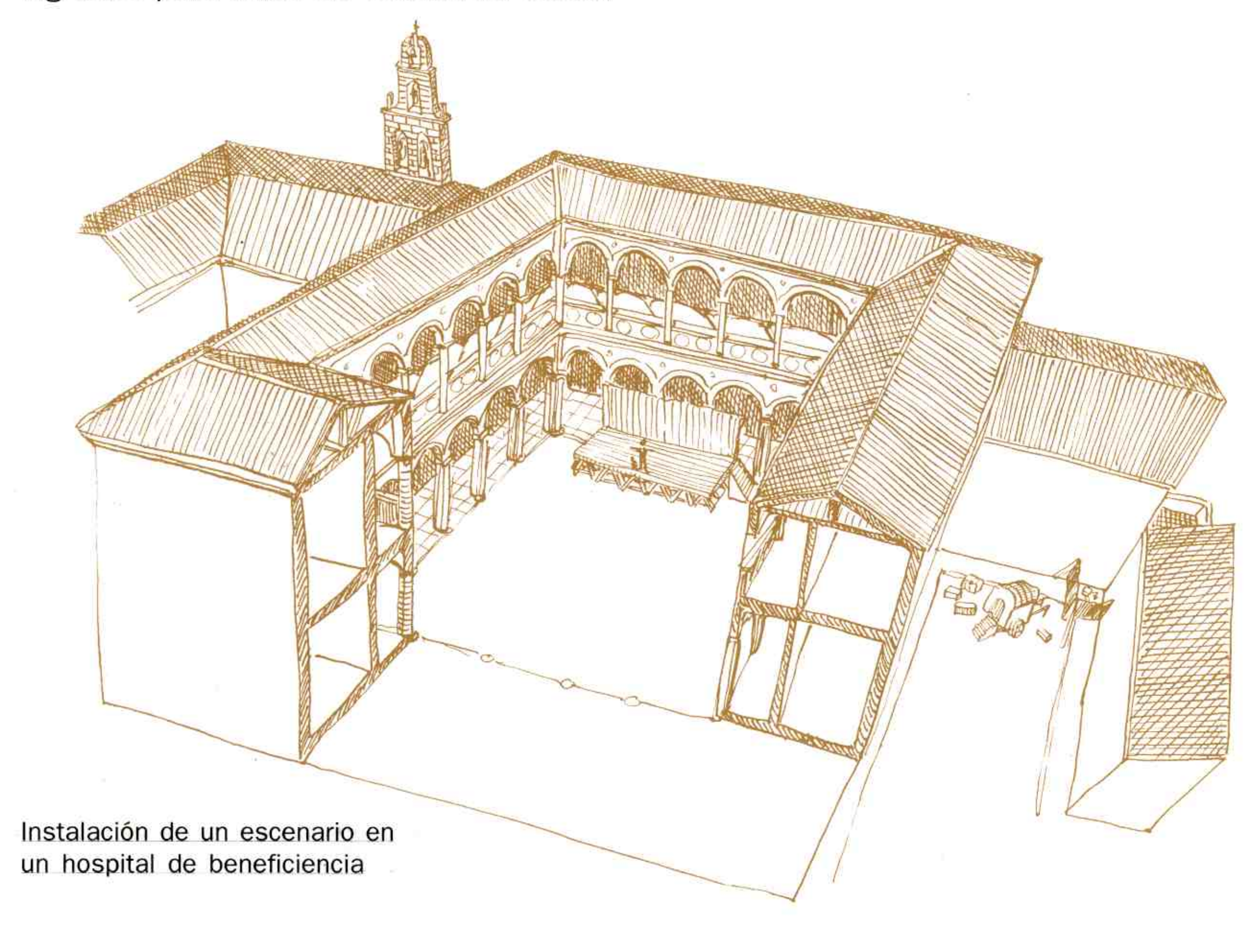


Actuación de una compañía ambulante

El primero encuentra su escenario en las aulas y patios de los colegios jesuitas, y los segundos improvisan sus escenas en lugares de afluencia pública, desplegando una vieja manta que hace de telón de fondo, tras la cual se colocan los músicos, o colocando una pequeña tarima delante del carro que tienen para desplazarse, convirtiendo dicho carro en caseta posterior por donde entrar o salir a escena, así como en vestuario de los comediantes. Los ingresos económicos de estos grupos eran las gratificaciones voluntarias que recogían del público asistente, aunque también encontraron otra fuente de financiación cuando fueron contratados por miembros de la corte para actuar en sus palacios con motivo de alguna celebración.

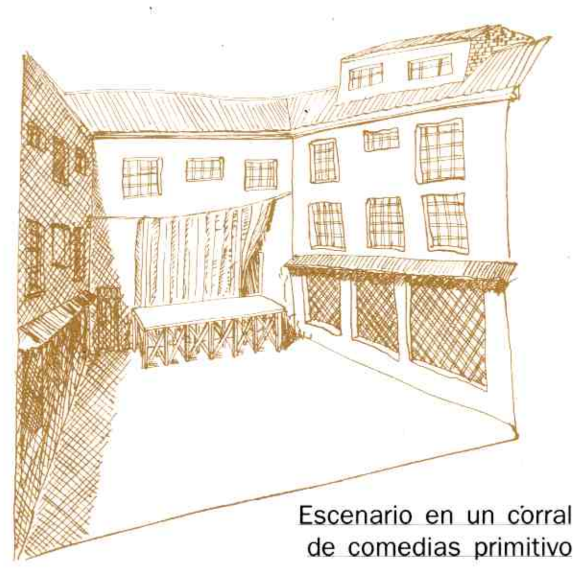


Con todo, la fórmula más estable de vida para estos comediantes fue su contratación por las hermandades religiosas y cofradías de pasión para mantener sus obras de caridad. Solicitaban el concurso de estas compañías en lugares fijos y cerrados, como eran los patios de sus hospitales o los corrales de casa de vecinos por ellos arrendados. Por una parte, se conseguía que los comediantes actuaran en un lugar cerrado, mejorando la representación, ya que la palabra mejoraba en eficacia y la concentración en el escenario era mejor. Y por otra parte, las hermandades religiosas veían mejorados sus ingresos para fines de asistencia social.

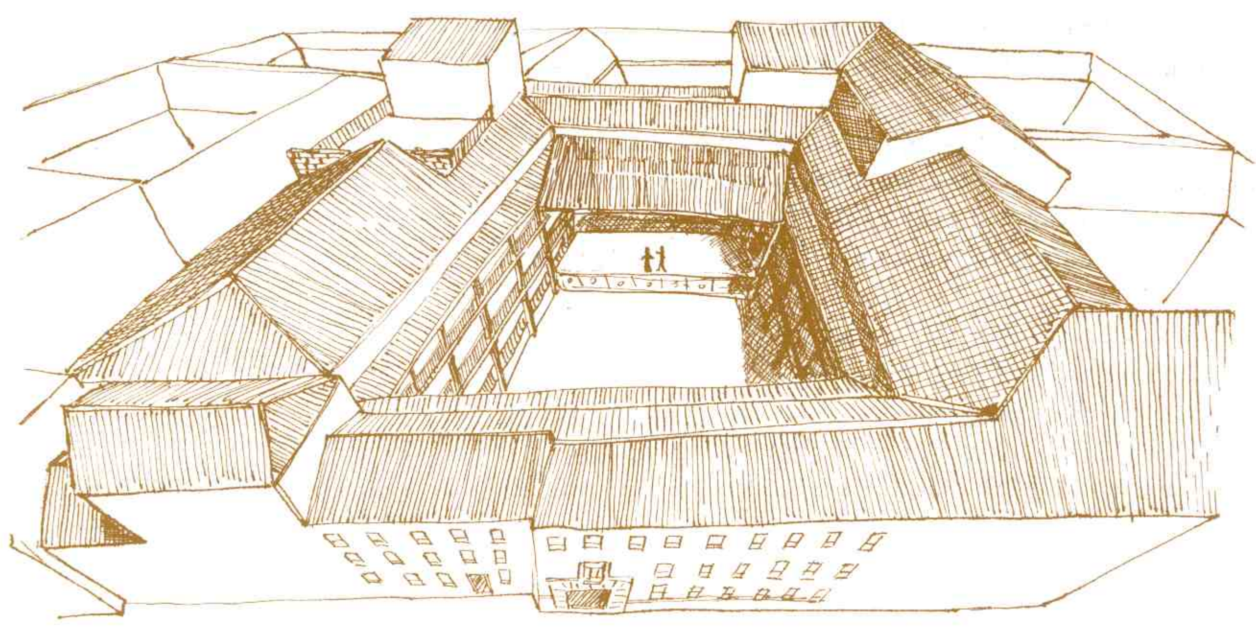


Instalación de un escenario en un hospital de beneficiencia

Los «corrales», que tal vez recibían ese nombre por tratarse de espacios baldíos de la vivienda, dedicados a los animales domésticos, eran unos patios al aire libre de suelo plano, limitado por la parte delantera con la vivienda que conectaba a la calle, donde solía vivir el arrendador. Los laterales del patio estaban flanqueados por las paredes de los vecinos y en el fondo se situaba el escenario que tenía unas medidas de 7,5 metros de ancho por 4,2 metros de profundidad y 1,5 metros de altura. Por debajo estaba hueco y se utilizaba como guardarropa y vestuario de hombres.



Escenario en un corral de comedias primitivo



Vista general de un corral de comedias

Las ventanas y galerías de las casas colindantes, así como la parte inferior de la vivienda se convirtieron en palcos. Las señoras podían contemplar el espectáculo, desde un palco destinado especialmente para ellas denominado *cazuela*, tambien se dispuso de un palco concreto para las autoridades.

CAZUELA

Corral de comedias (Vista seccionada)

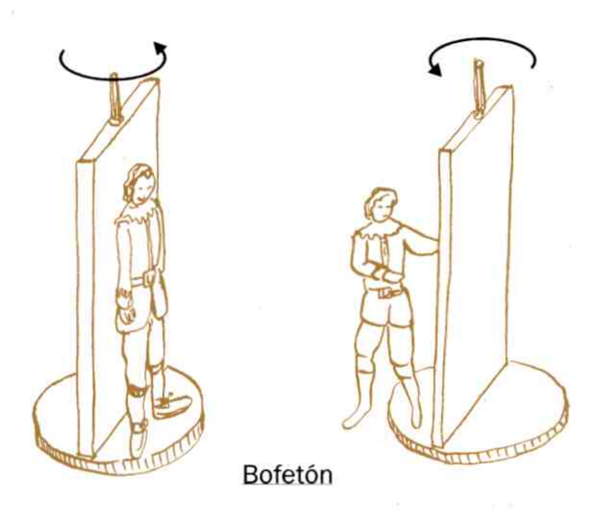
Los hombres, que por lo general permanecían de pie en el patio, eran llamados «mosqueteros», y eran algo así como los gobios del teatro isabelino.

El espacio único de los corrales era un rechazo al sistema del escenario múltiple de la Edad Media, un espacio que utilizaba pequeños cambios de elementos escenográficos para transformar su identidad. Para ello se valió mucho de la combinación plástica que ofrecía el fondo de la escena. De esta manera, algunas de las combinaciones fueron:

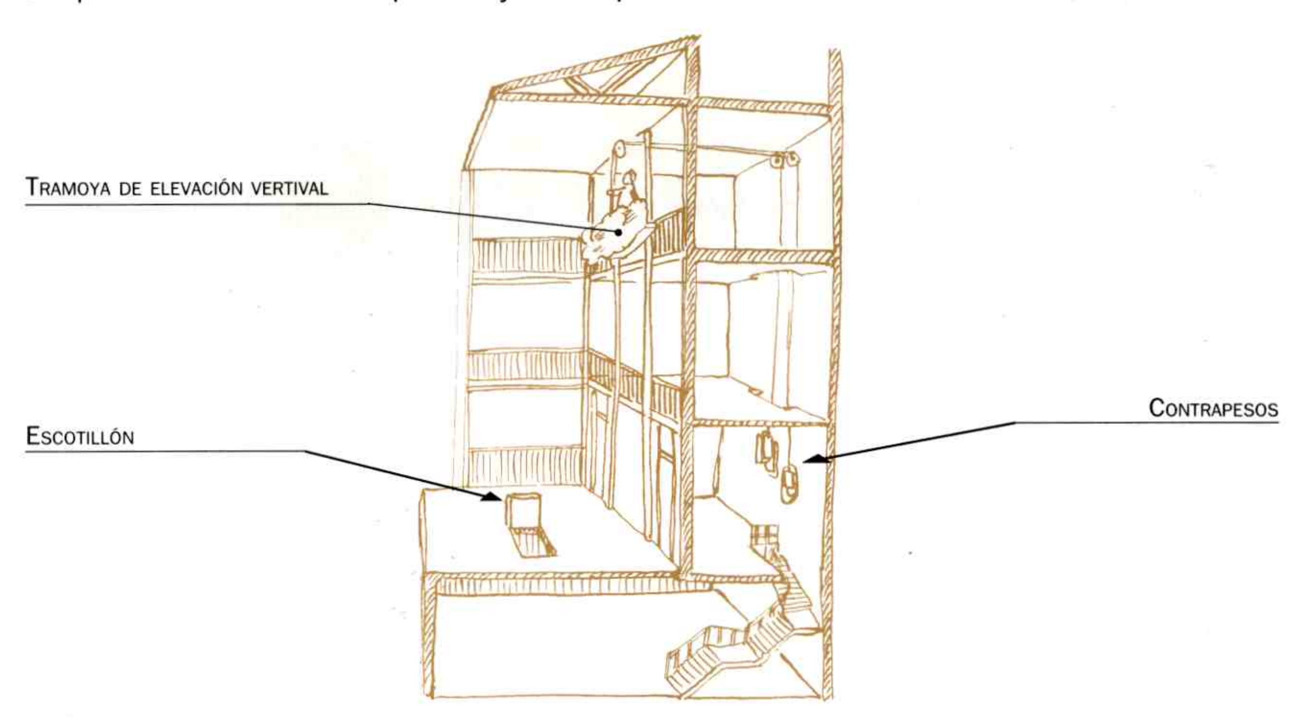
1 - Escena de calle con rejas altas.
2 - Escena de calle con reja baja.
3 - Escena de plaza.
4 - Escena de muro.
5 - Escena de jardín.
6 - Escena de interior.
7 - Escena de monte.
8 - Escena con nube.



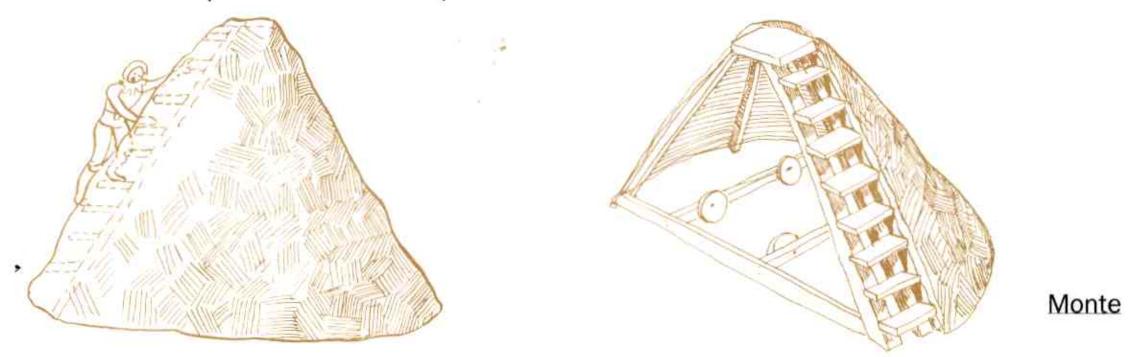
El suelo del escenario tenía agujeros -*escotillones*- por los cuales subían o descendían los actores a los infiernos. Estos escotillones llegaron a tener una máquina que hacia automática la subida o bajada de los actores. Otro elemento de tramoya utilizado en le época fue el *bofetón*, que era una especie de torno de convento utilizado para hacer aparecer o desaparecer a ciertos personajes en escena.


Bofetón

Las tramoyas de elevación vertical se empleaban para la subida o bajada de personajes, bien utilizando una silla o junto a una simulada nube, unido todo ello a unos simples mecanismos de poleas y contrapesos.

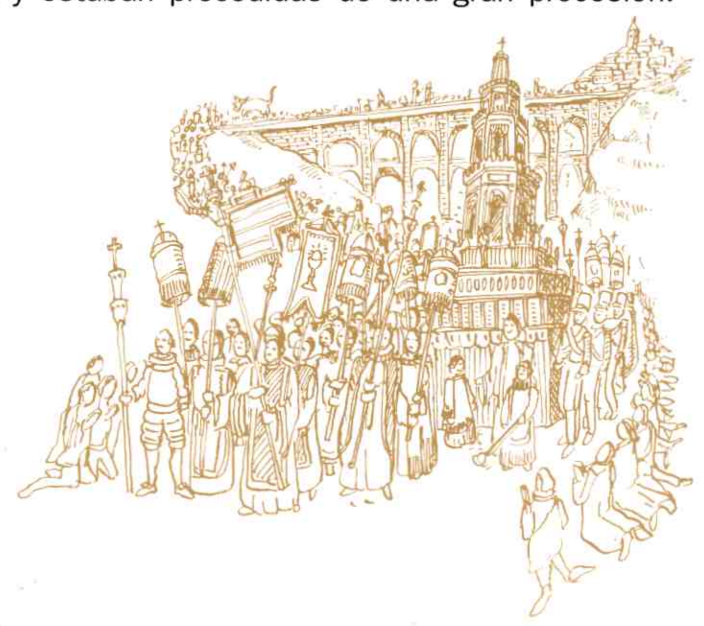


El monte es una pieza escénica consistente en un artefacto hueco en forma de monte que se podía mover con ruedas y que encajaba perfectamente por la puerta central del escenario. En su parte interna tenía unas escaleras no apreciables por el público que eran utilizadas por los actores para ascender o descender.


Monte

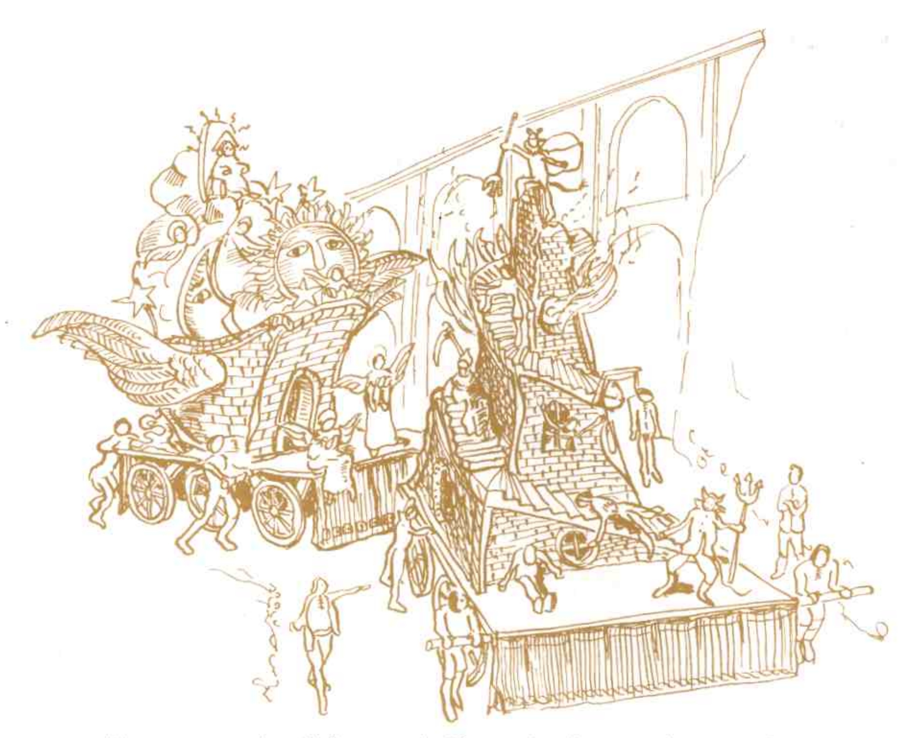
AUTOS SACRAMENTALES

Las representaciones de los Autos Sacramentales formaron parte de la celebración del Corpus Christi y estaban precedidas de una gran procesión.

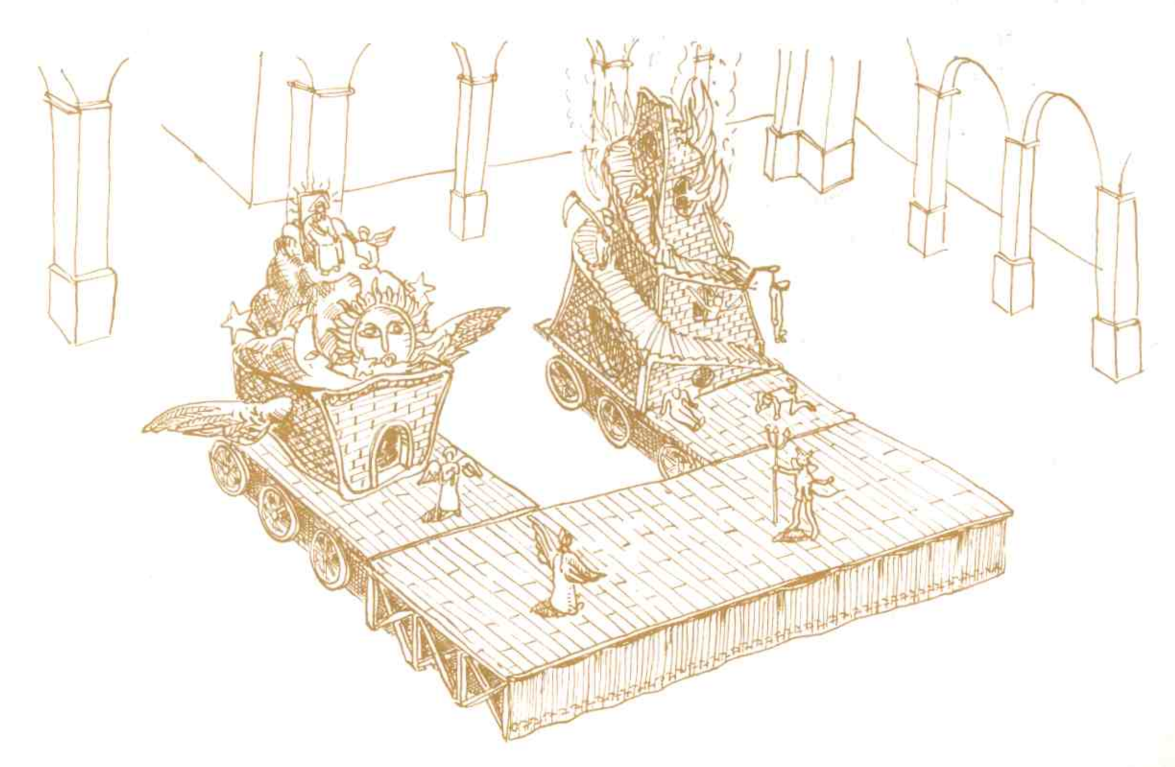


Esta procesión era ya un espectáculo en sí mismo donde tenía cabida lo solemne y lo alegre. En ella desfilaban en primer lugar la Custodia. El público arrodillado veía ante sus ojos la Hostia, y tras ella a las autoridades. A continuación ciertas estatuas de cartón entre las que había dos que representaban a gigantes moros y un hombre de pequeña estatura de cabeza descomunal. Más adelante desfilaba la Tarasca que era una figura grosera y fantástica medio sierpe, medio dama (todas estas figuras tenían un sentido alegórico) y por último dos o cuatro carros (siempre en parejas) representaban aspectos o figuras contrastadas; cielo-infierno o castidad-lujuria... Se trataba de los decorados del auto sacramental que serían trasladados al lugar o lugares donde se llevaría a efecto la representación. En dicho espacio les esperaba un tablado fijo en donde esos carros se adosaban frontalmente formando un conjunto escénico.





Llama la atención como el público asistía entusiasmado a estas representaciones, ya que solían ser de difícil entendimiento al tratarse de obras intelectuales que con frecuencia requerían ciertos conocimientos teológicos para su comprensión. Seguramente todo esto quedase suplido por la fascinación que para los sentidos despertase el montaje teatral (escenografía, vestuarios, música, tramoya,...) y el sensacionalismo propio de unas obras que realizan apariciones y desapariciones de personajes divinos y diabólicos.

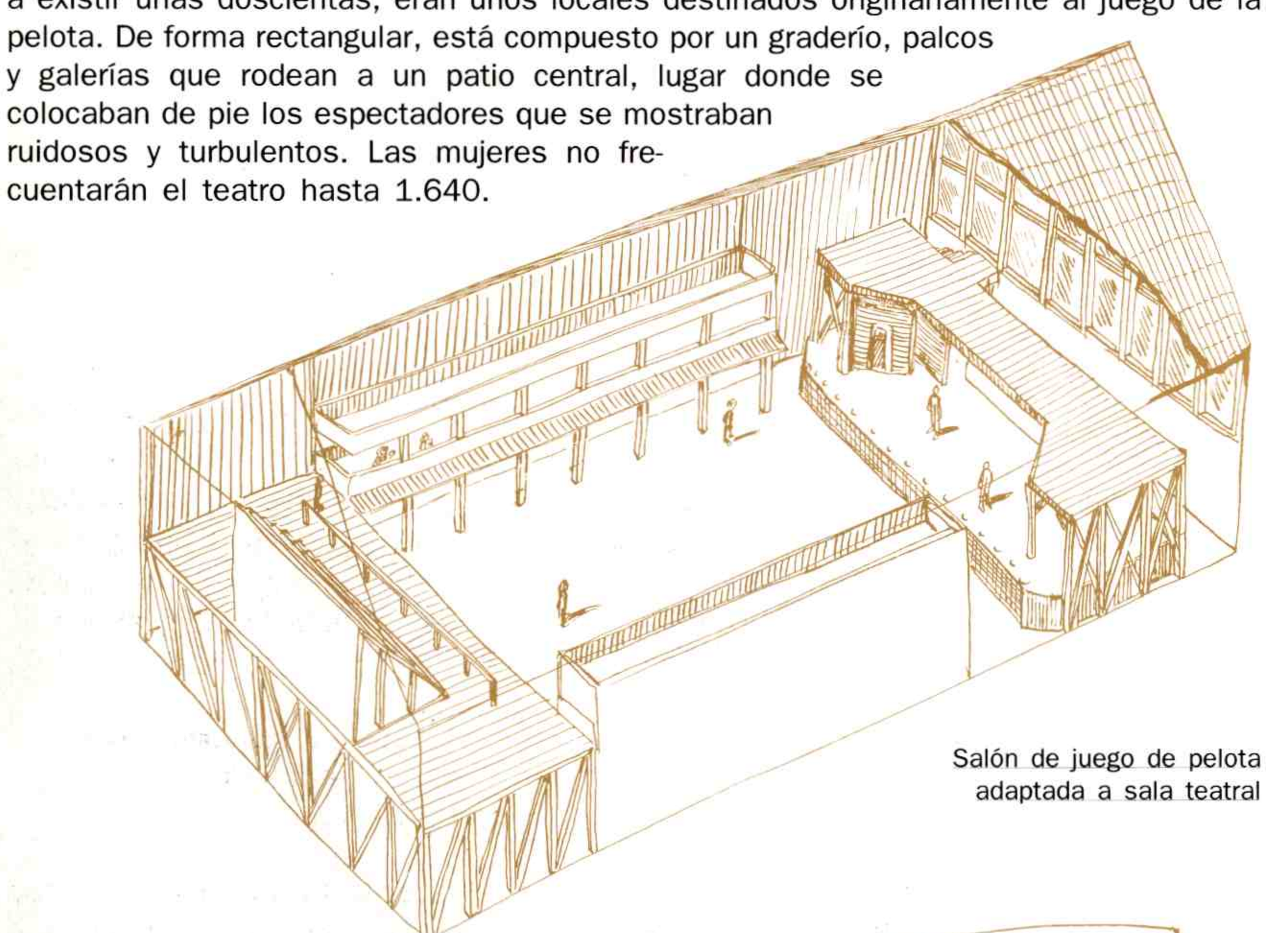


A partir de la segunda mitad del siglo XVI los autos sacramentales estaban interpretados por actores profesionales a quienes se les consideraba imprescindibles.

FRANCIA

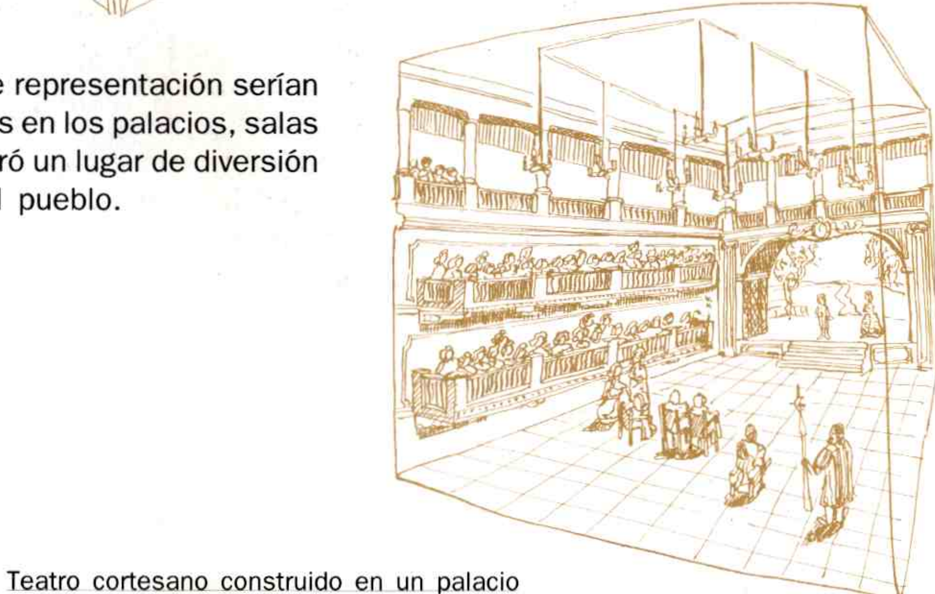
Durante los reinados de Luis XIII (1.610-1.643) y Luis XIV (1.643-1.675), París se convirtió en el centro de la atracción cultural del mundo.

Las salas de representación más populares de la época en París, donde llegaron a existir unas doscientas, eran unos locales destinados originariamente al juego de la pelota. De forma rectangular, está compuesto por un graderío, palcos y galerías que rodean a un patio central, lugar donde se colocaban de pie los espectadores que se mostraban ruidosos y turbulentos. Las mujeres no frecuentarán el teatro hasta 1.640.



Salón de juego de pelota adaptada a sala teatral

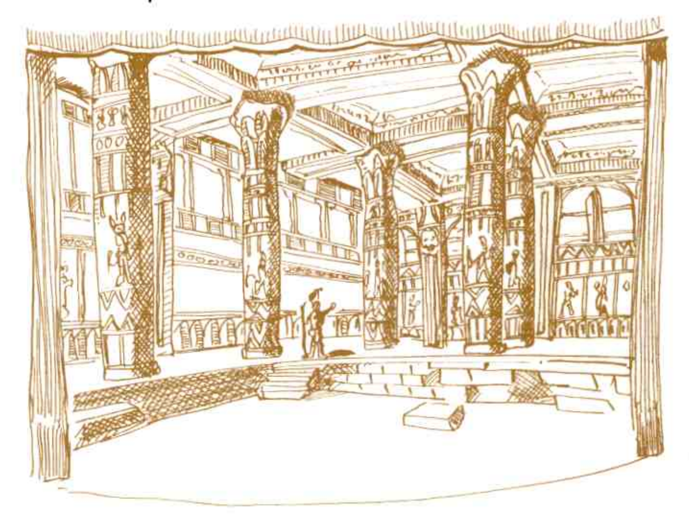
Otros lugares de representación serían los teatros construidos en los palacios, salas donde la corte encontró un lugar de diversión teatral al margen del pueblo.



Teatro cortesano construido en un palacio

BARROCO

El teatro barroco recupera el carácter alegórico que tuvo durante la Edad Media, adquiriendo un tremendo auge. Durante esta época nacería la ópera, apadrinada por príncipes, reyes, emperadores y papas. Se dieron también precedentes del baile profesional y ballet clásico que traería de la mano a la comedia-ballet.



Escenografía para la ópera Aida

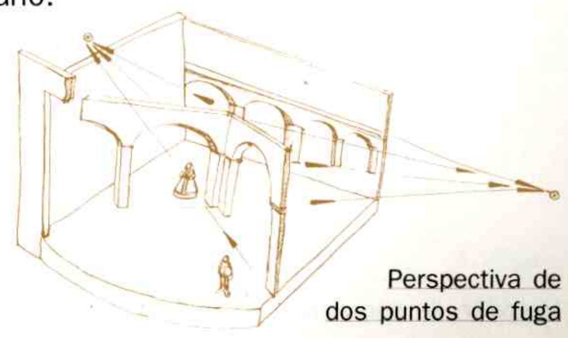
Las salas teatrales entran a formar parte de las dependencias más importantes de un palacio. La ópera conoce sus primeros teatros, que mostraron un sinfín de elementos dedicados a la escenografía: máquinas, aparatos de tracción, de vuelo,etc., entre los que destaca el *bastidor,* elemento clave de la época barroca, al igual que en el Renacimiento fue la perspectiva.

El bastidor fue un elemento revolucionario que se extendió rápidamente por toda Europa. Estaba fabricado con tablas planas cubiertas con un lienzo pintado y que se deslizaban mediante correderas. Su inventor fue Giovanni B. Aleotti.

Otra gran aportación del barroco desde el punto de vista escenográfico fue la llevada a cabo por Galli-Bibiena, gran conocedor de la perspectiva y dotado de una gran fantasía creadora dentro del estilo barroco, que consiguió decoraciones donde los motivos pictóricos pudiesen desarrollarse de una manera ilimitada. Para ello, el punto de perspectiva, colocado tradicionalmente en el eje medio del fondo escénico, fue suplantado por otros dos puntos situados a los lados del escenario, de tal manera que si antes el espectador observaba dos caras de un motivo en perspectiva: una paralela al plano frontal del escenario y otra de fuga al punto central, ahora esas dos caras fugaban a los puntos de perspectiva situados a los lados del escenario.

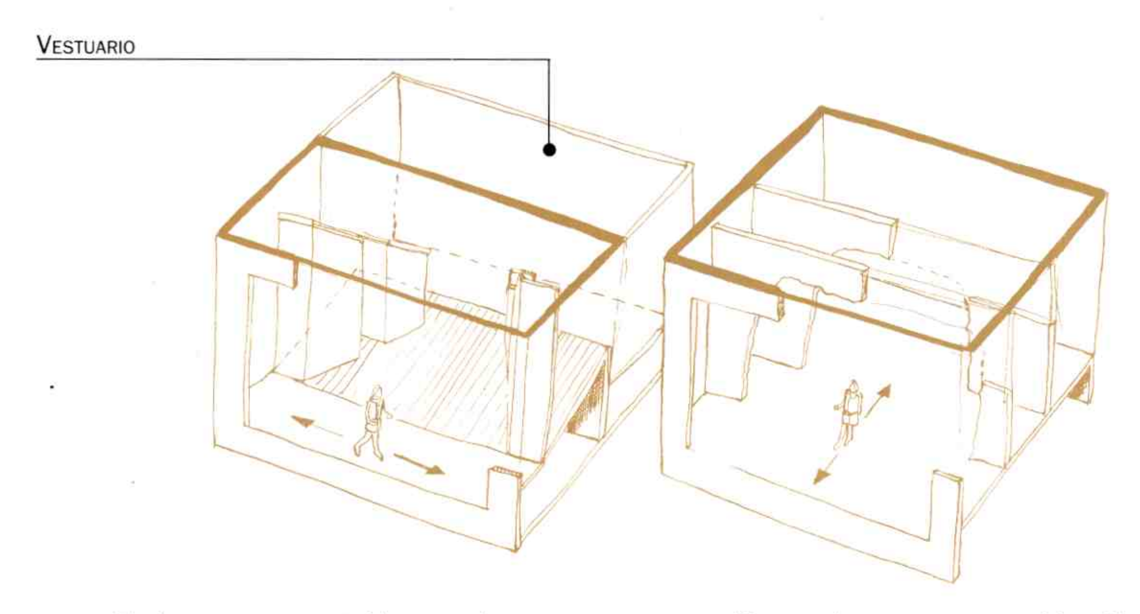


Perspectiva con un punto de fuga

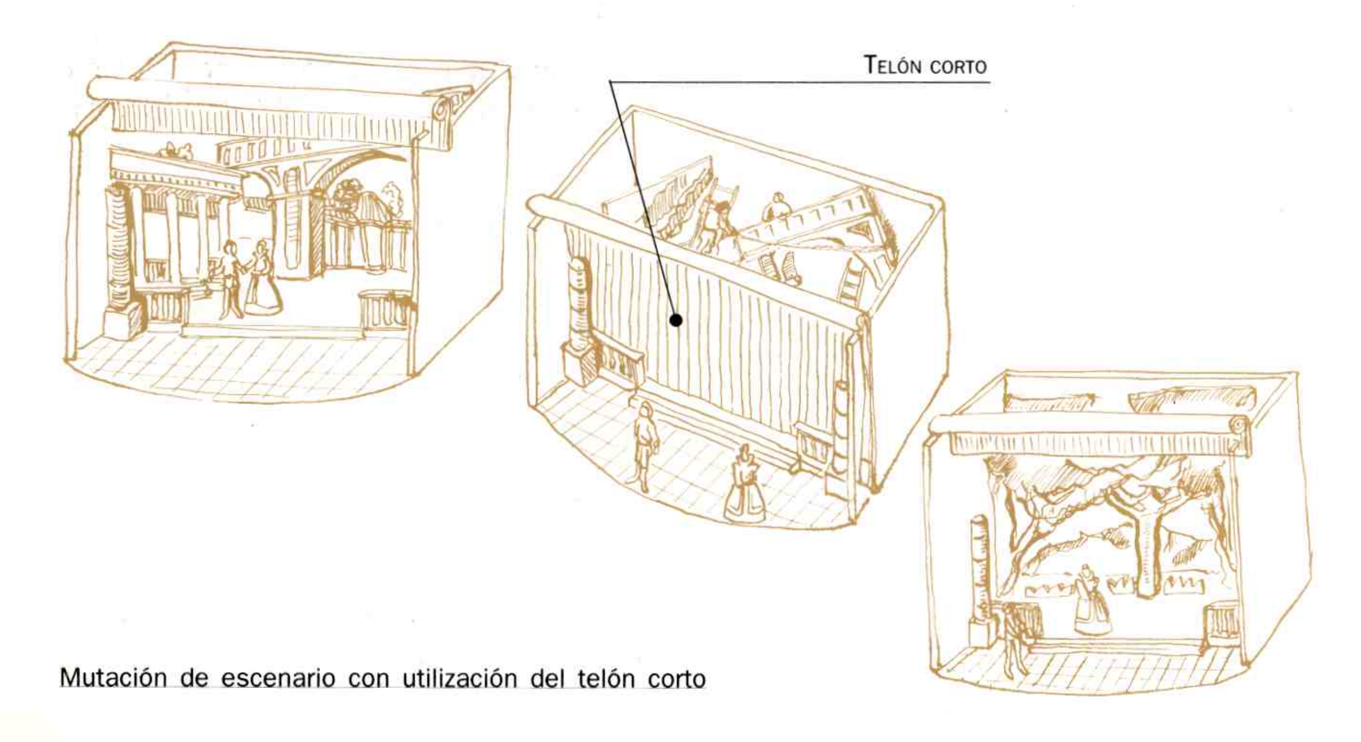


Perspectiva de dos puntos de fuga

Con ello conseguían una monumentalidad hasta entonces desconocida. Si a esto añadimos que la parte posterior del escenario utilizada como guardarropa se incorporó también a la escena, la profundidad ilusoria de la perspectiva no sólo sería imaginaria, sino que, en cierto grado fue real, logrando que el movimiento transversal (izquierda-derecha) del teatro renacentista limitado por los decorados, con estas nuevas aportaciones escenográficas, ganase un gran eje longitudinal (arriba-abajo), haciendo transitable el espacio escénico.

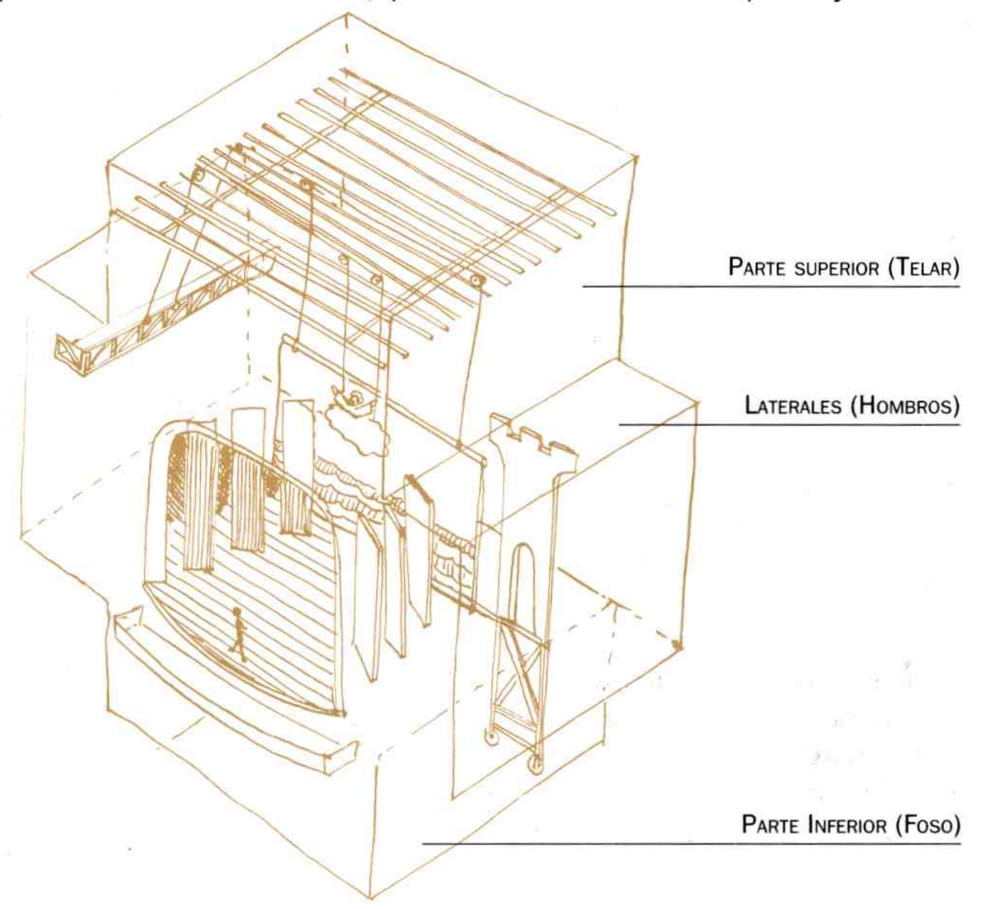


Todos estos cambios tuvieron su repercusión en la representación. Una de ellas sería la mutación del escenario durante la representación, de tal manera que una vez que la acción agotaba la escenografía existente en el escenario, dicha acción se desplaza al proscenio, un telón corto cae y tras el se realiza una mutación escénica en la parte posterior necesaria para la acción.

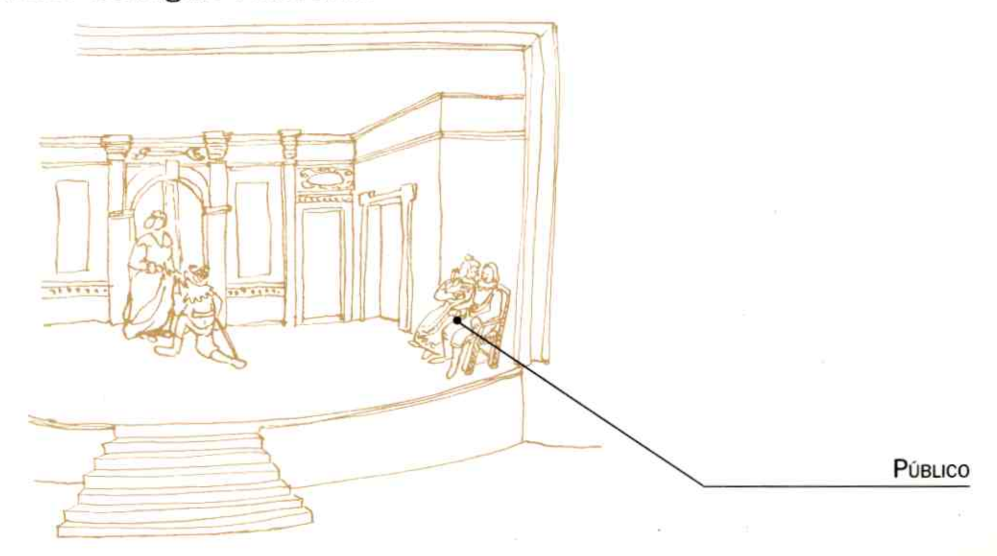


Mutación de escenario con utilización del telón corto

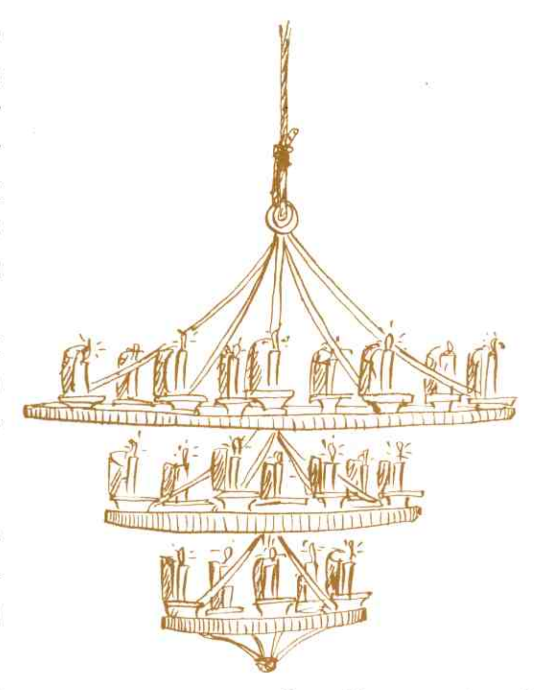
Un elemento que como premisa se tuvo presente a la hora de la construcción de los teatros durante el barroco fue la necesidad de proyectar grandes espacios: encima, debajo, a los lados y detrás de la escena, con la intención de que las máquinas y bastidores necesarios para las apariciones del cielo, ultratumba, las ampliaciones y reducciones escénicas así como un sinfín de transformaciones escenográficas que durante esta época estuvieron de moda, pudieran hacerse con rapidez y facilidad.



También durante esta época apareció la mala costumbre, largo tiempo conservada, de disponer en el escenario asientos preferentes para el público distinguido, inconveniencia que sólo Voltaire consiguió remediar.

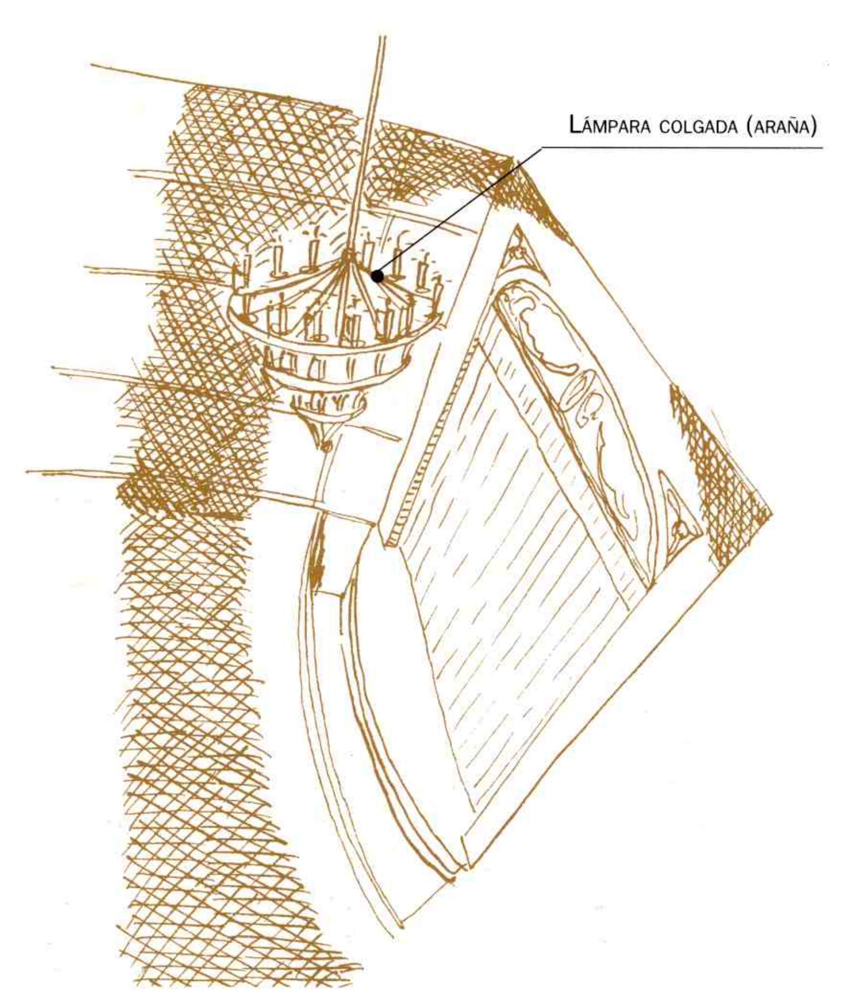


La iluminación fue también un elemento característico de la época, ya que los teatros cortesanos al cerrar con un techo la parte superior se vieron limitados de luz, que si bien en un primer momento se resolvió con la utilización de la luz natural mediante lucernarias que iluminaban de forma central e intensa la escena, y de forma tenue mediante ventanas; para el resto del teatro, en seguida se vio la necesidad de utilizar la luz artificial. Esto trajo como consecuencia que un nuevo elemento se sumase a la larga lista de los destinados a mejorar la escenografía.



Gran lámpara de sala

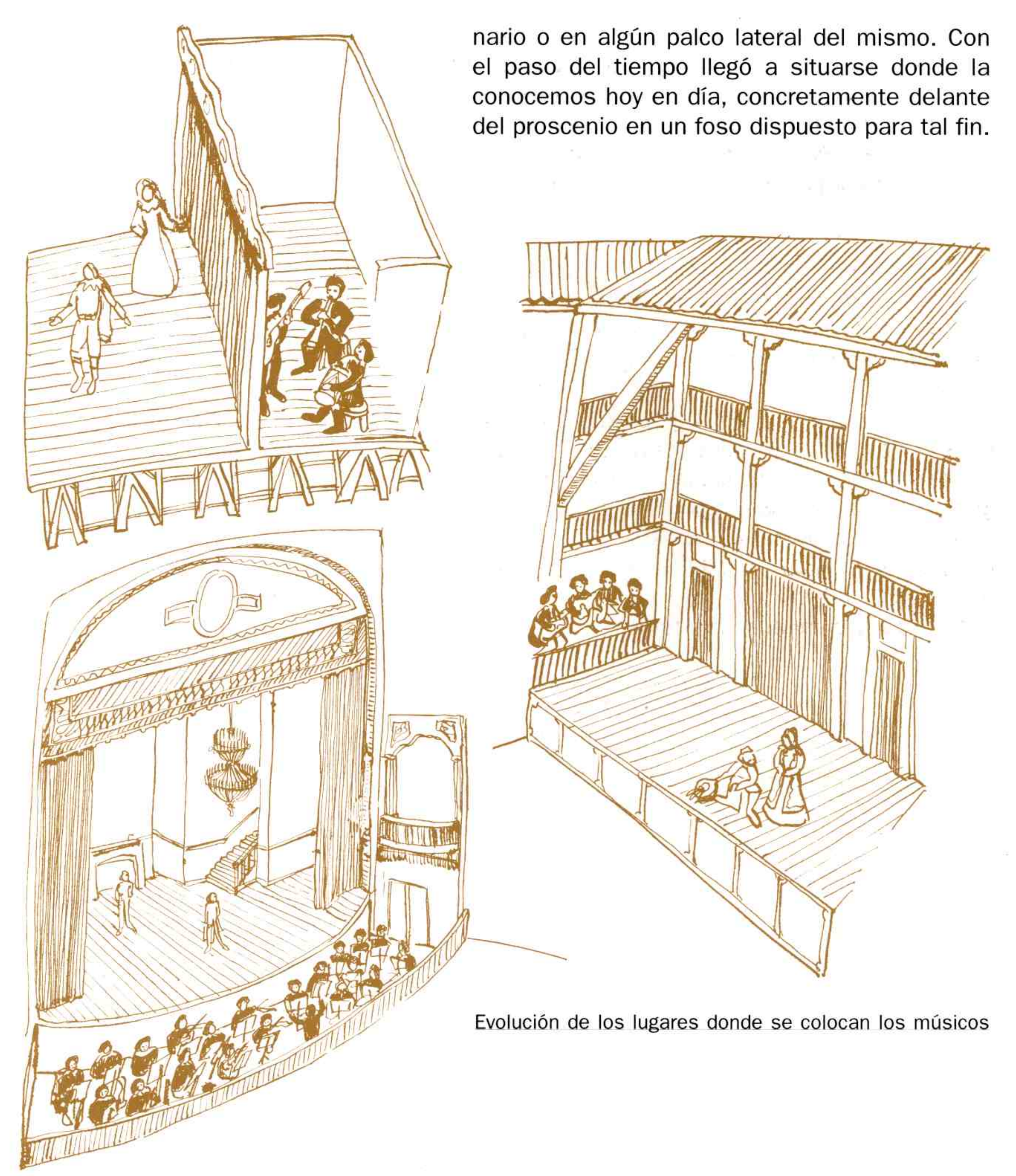
En un principio serían gruesas antorchas de cera blanca «*hachas*». Más adelante se combinaron con lamparillas de aceite, candelabros y una gran lámpara de techo colocada en la unión del escenario con la sala, de tal manera que las lamparillas del lado del público se cubrían, lanzando la luz sobre los actores. A esto hay que añadir el empleo de candilejas, que al iluminar desde abajo compensaban la iluminación ambiente.



En resumen, se puede decir que fueron tres las grandes aportaciones de esta época a los espacios escénicos: por un lado, la colocación de la cubierta haciendo del teatro una edificación cerrada; segundo, el desarrollo de la perspectiva en los decorados tanto en el telón de fondo como en los bastidores; y tercero, la utilización de la luz artificial. Estas aportaciones aparecidas originariamente en Italia, dieron la configuración clásica de lo que hoy conocemos como teatro italiano.

La música, que en el Renacimiento se colocaba tras la escena, en el Barroco se sitúa en el esce-

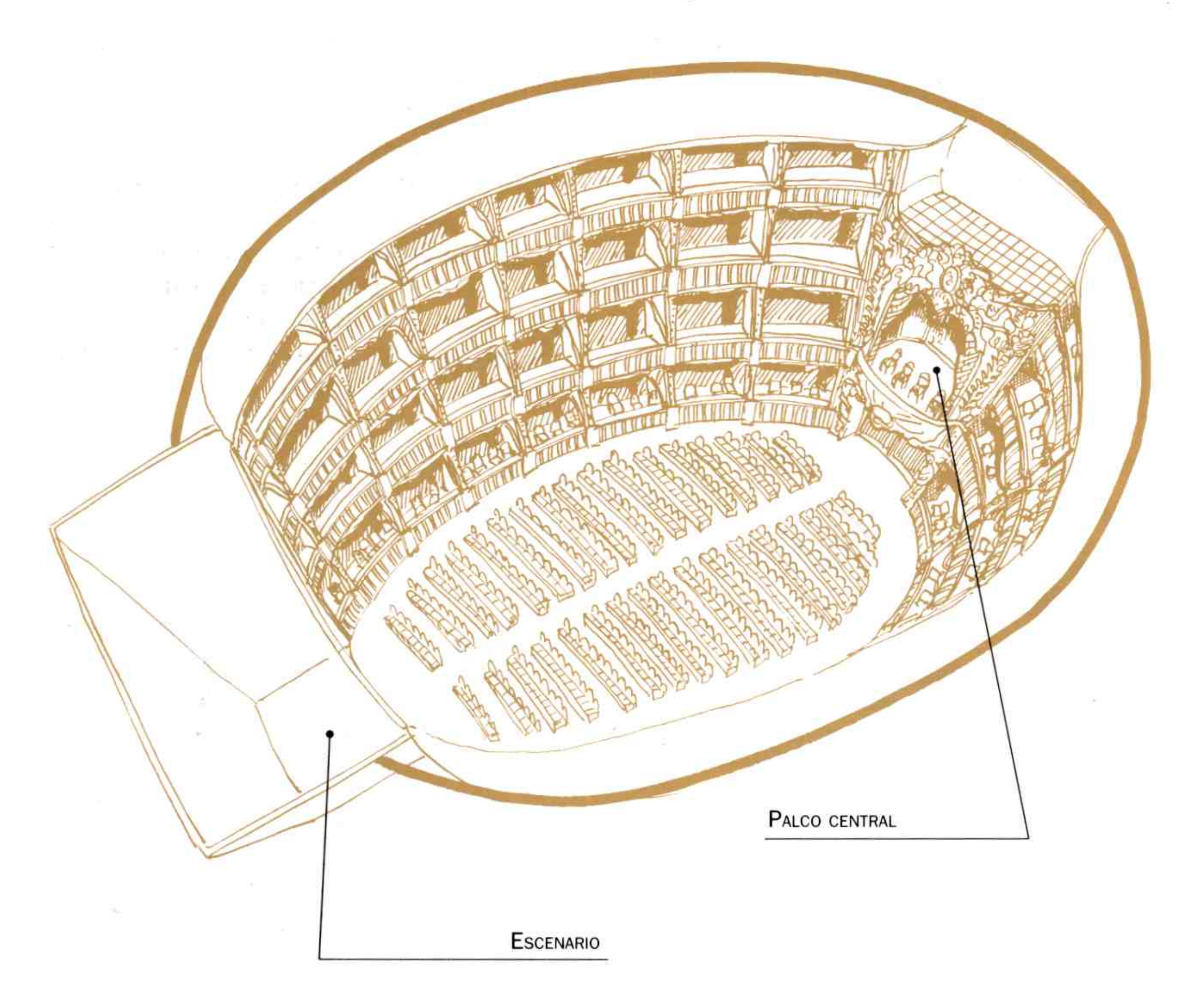
nario o en algún palco lateral del mismo. Con el paso del tiempo llegó a situarse donde la conocemos hoy en día, concretamente delante del proscenio en un foso dispuesto para tal fin.



Evolución de los lugares donde se colocan los músicos

La disposición de los lugares donde se colocaban los asistentes al teatro evolucionó de tal manera que, si en un primer momento los asistentes de las clases bajas se colocaban en el patio, ahora pasarían a ocupar las localidades de la parte superior de la edificación, donde la visión de la escena era más reducida, y tenían que soportar el calor y los humos generados por la iluminación de las lámparas y velas; por el contrario, la parte del patio se constituyó como el lugar idóneo para la contemplación teatral, sobre todo para disfrutar del efecto de perspectiva y de los efectos especiales, siendo ocupada ahora por las clases pudientes.

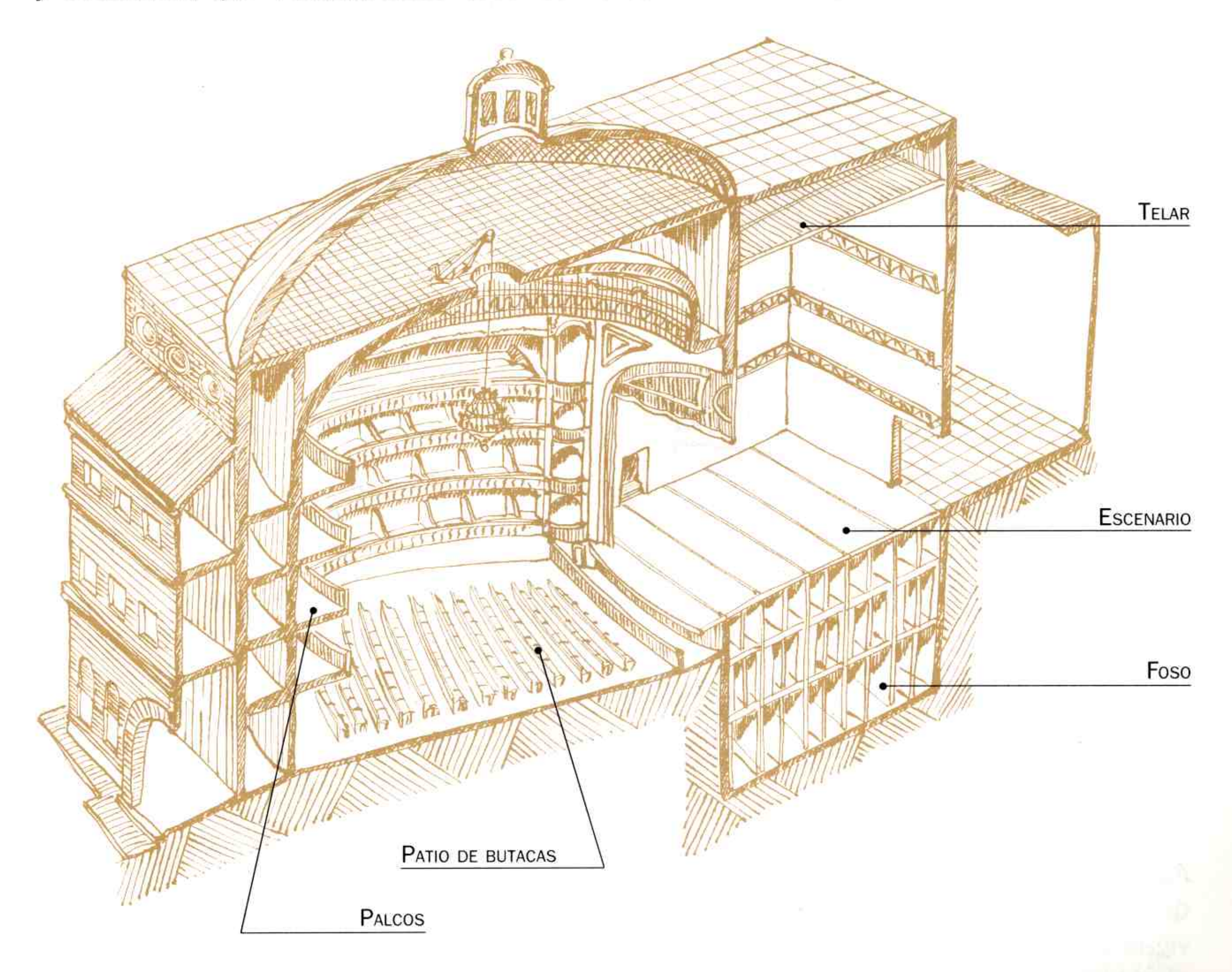
Ya a finales del barroco se construyeron teatros donde frente al escenario se colocó un gran palco central, para ser ocupado por reyes y príncipes; un teatro cuya planta tenía forma ovalada, por la necesidad de exhibirse y poder ser vistos, una necesidad que llega incluso a tener más importancia que la obra que se representaba; las luces que permanecían encendidas durante la representación permitían considerar a los espectadores como refinados actores en un escenario que era la vida real.



DEL NEOCLASICISMO A NUESTROS DÍAS

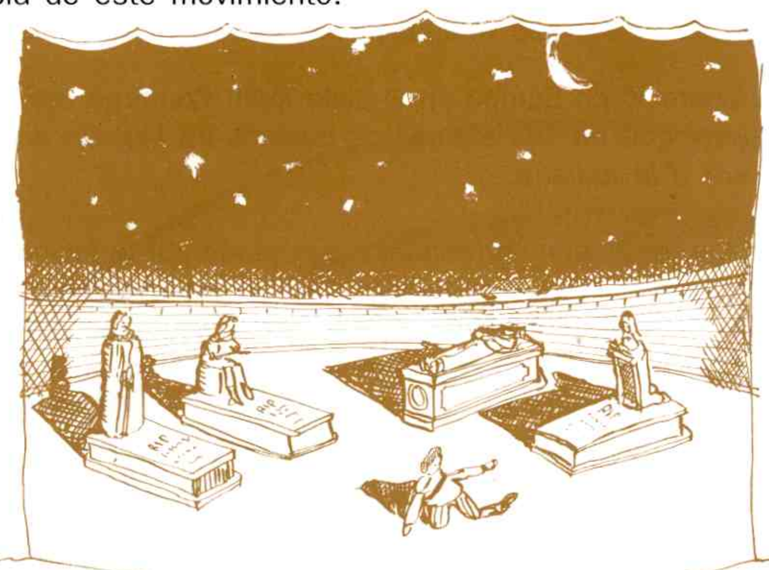
El neoclasicismo apareció en Europa en el siglo XVIII. Confirmó definitivamente un modelo de espacio teatral que en sus elementos básicos ha llegado a nuestros días. Es el denominado *teatro a la italiana.*

El teatro a la italiana, de origen cortesano, fue copiado por la incipiente burguesía de la época. Consta básicamente de dos partes bien diferenciadas: por un lado, se encuentra un espacio dedicado al público, con forma de herradura, cerrada por una serie de palcos dispuestos unos sobre otros a distintos niveles, y un patio con una cierta inclinación, donde se colocan las butacas. Por otro lado, está la caja escénica que limita con la anterior mediante la embocadura. La caja escénica se subdivide en foso, telar y escenario, que estudiaremos detenidamente más adelante.



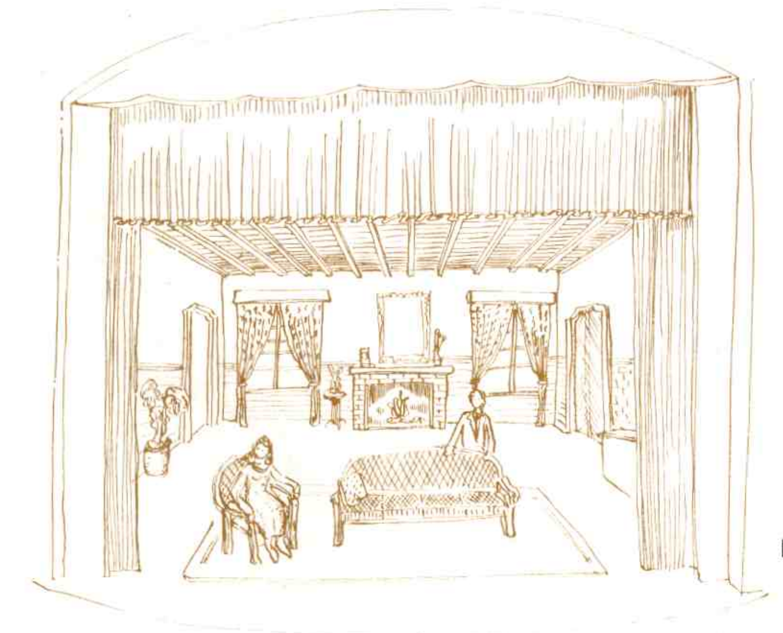
Sección transversal de teatro a la italiana

Sería, pues, el escenario a la italiana el que daría cabida a los distintos diseños escenográficos, que con el paso del tiempo, y dependiendo de las distintas tendencias teatrales, han aparecido hasta nuestros días. Así pues, el *Romanticismo* (1.790-1.830) montaría, entre otras, unas escenografías que crearon una atmósfera lúgubre y tenebrosa, muy propia de este movimiento.



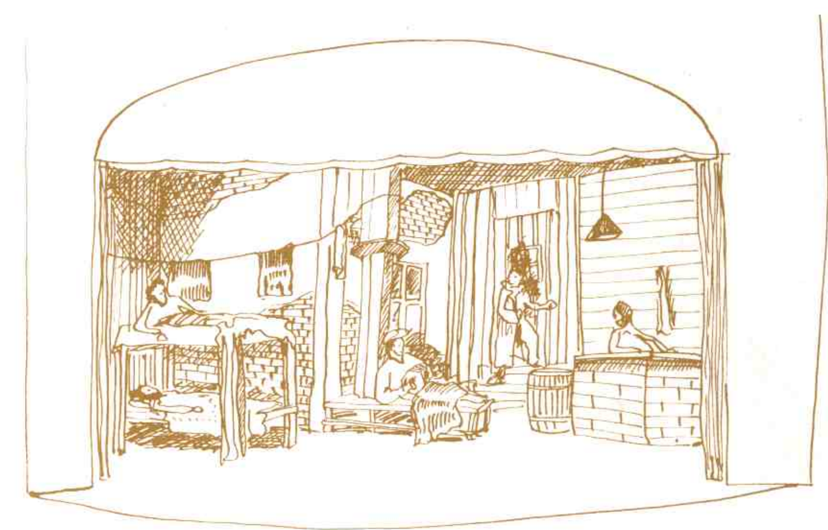
Escenografía Romántica (Don Juan Tenorio)

El Romanticismo dió paso al *Realismo*, que convirtió el escenario en un salón, con sofás de terciopelo, palmeras, chimeneas, cortinajes,... todo cuidado para que nada se apartase de la realidad cotidiana.



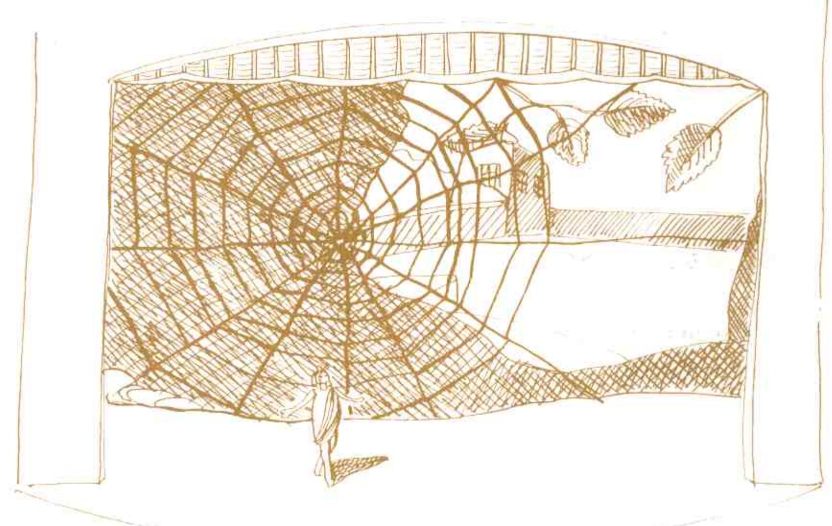
Escenografía Realista

El *Naturalismo* entendía que el héroe no es ya un ser solitario, sino colectivo, y nos reprodujo en escena los barrios de miserables, desamparados y afligidos. Los decorados de habitaciones cerradas tenían puertas y ventanas practicables, techo de vigas y paredes encaladas. El naturalismo escénico desarrolló la «*cuarta pared*», donde el público era ignorado y el actor no estaba obligado a actuar cara al público. Éste debía subordinarse a la necesidad de la acción y de sus diálogos.



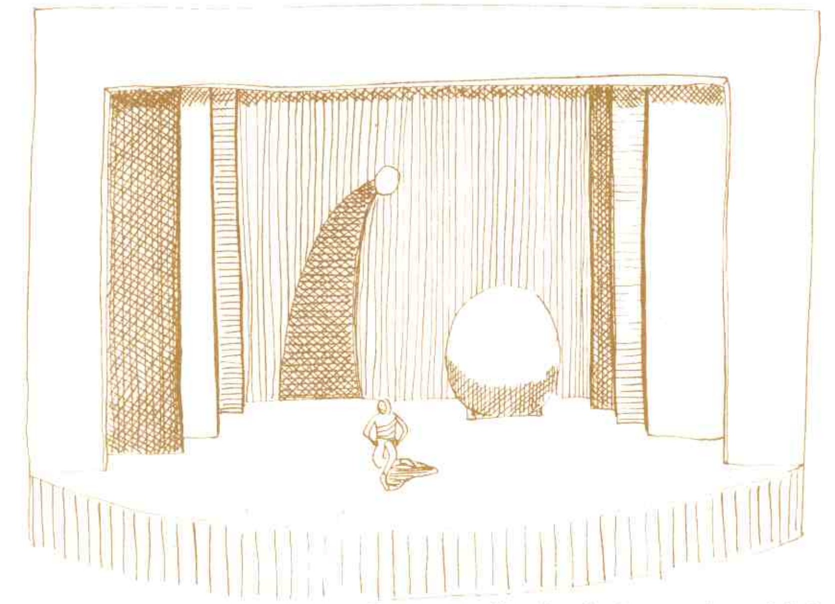
Escenografía naturalista (*Los bajos fondos*)

El decorado naturalista encontró en el *simbolismo* su contrapunto. Los escenógrafos simbolistas fueron muy críticos a los escenarios que imitaban la realidad, ya que según ellos anulaban la imaginación del espectador, apagaban el poder sugestivo de la palabra y debilitaba el trabajo del actor capaz de crear un nuevo espacio con su modo de interpretar.



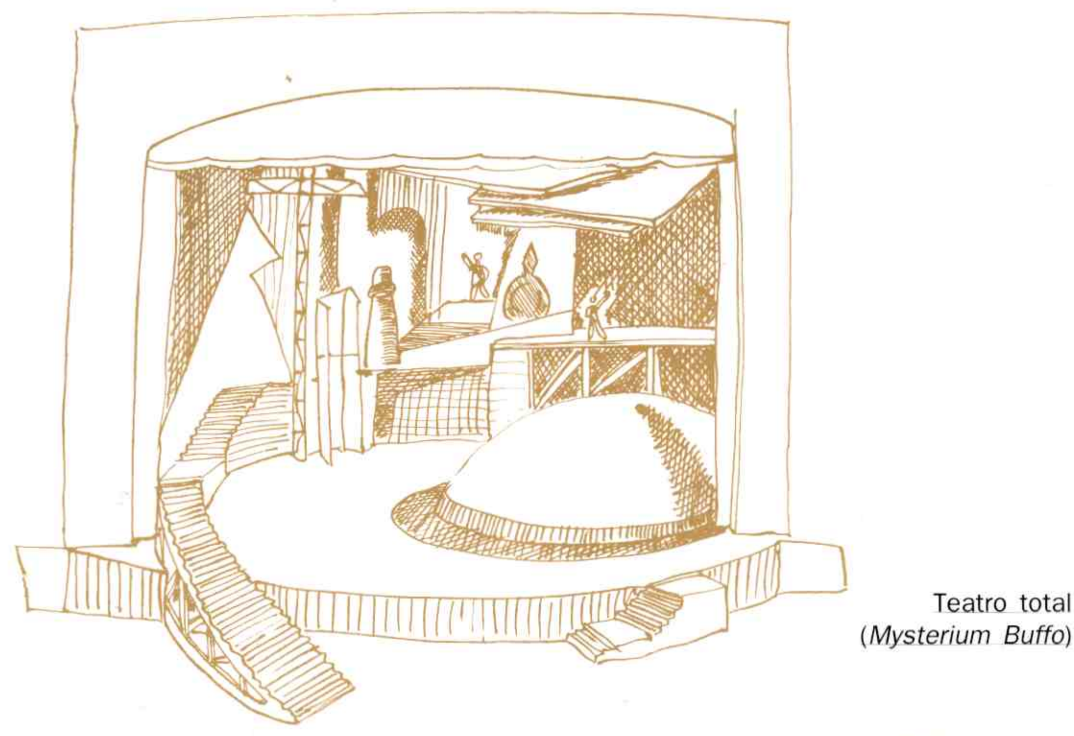
Esc. simbolista (*El festín de la araña*)

El teatro ruso posterior a la revolución, el expresionismo, el surrealismo, el futurismo, y otros movimientos, también aportaron al teatro su elemento plástico mediante la escenografía. Pintores como Picasso, Matisse, Braque, Juan Gris, Giorgio di Chirico, Max Ernst, Joan Miró, entre otros, pusieron sus pinceles al servicio del teatro, convirtiendo el escenario en un portador de composiciones de vanguardia.



Escenografía diseñada por Joan Miró, para la obra *Juego de niños*

En 1920 se hicieron los primeros intentos del llamado «Teatro Total», que partía de la base de que el espectador no podía ser un elemento pasivo, sino activo. Los actores se colocaban entre el público e invitaban a estos a actuar, una actuación que llevaba a la agitación, como fue el caso de *Mysterium Buffo* de Mayakovski, puesto en escena por Meyerhold.



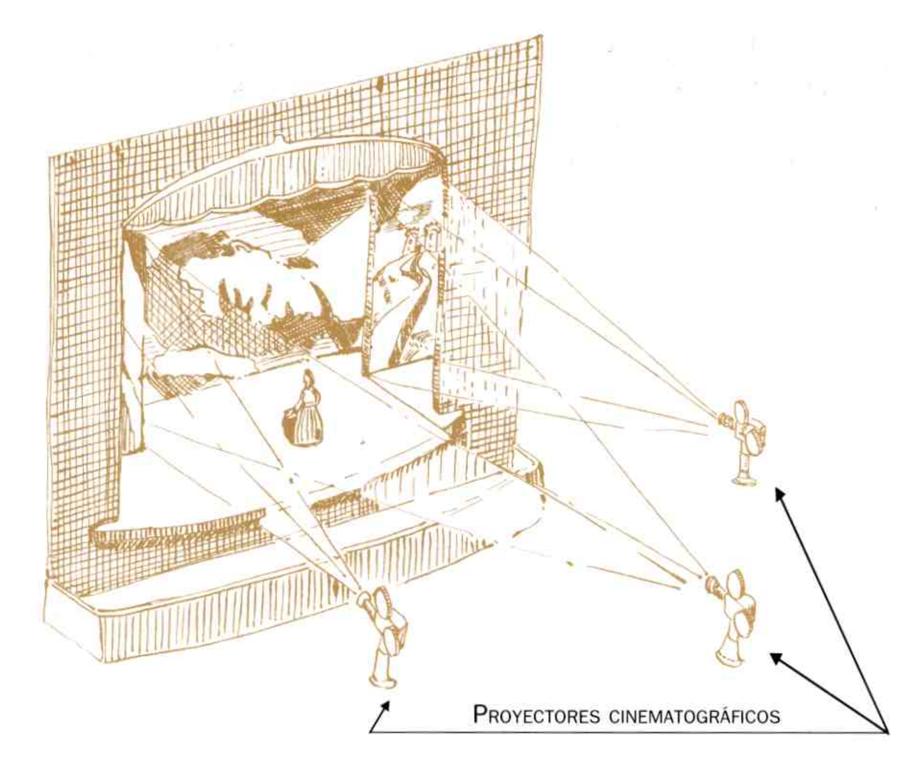
Teatro total (*Mysterium Buffo*)

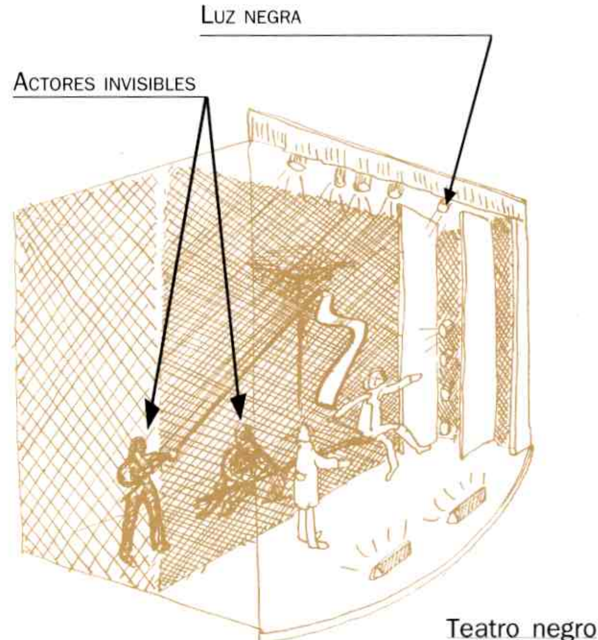
En 1945 aparecieron en Europa los llamados «Teatros de bolsillo», en los que los actores actuaban en lugares estrechos sobre tablados sin decorados y tan próximos al público que un pequeño exceso de voz, gesticulación o mímica era captado por el espectador. Fue en definitiva la puesta en práctica de lo planteado por Piscator, que abogaba mediante su «teatro total» por la supresión de las barreras entre el espectador y el actor.



Teatro de bolsillo de Helmuth Gmelin situado en el piso superior de su propia casa

El cinematógrafo ha trabajado también junto al teatro. *La Linterna Mágica*, combinación entre teatro y cine, es un exponente de este modo de representación, en la que el actor trabaja de forma sincronizada con una serie de imágenes proyectadas sobre pantallas de cine colocadas a su alrededor.

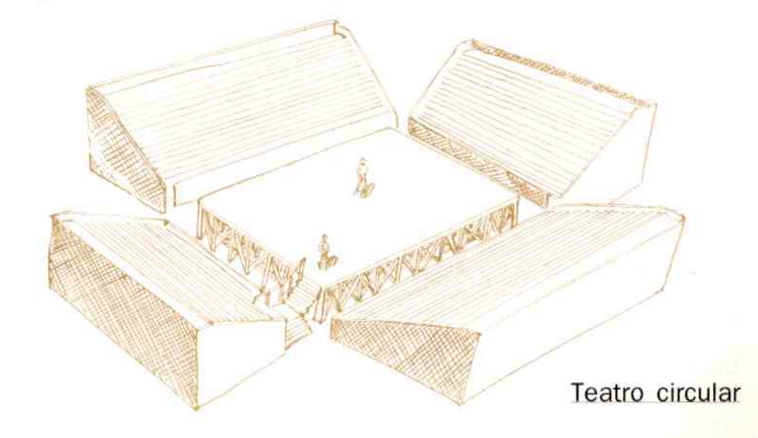




Teatro negro

Muy en relación con el empleo de la luz surge el denominado *teatro negro*; donde mediante el empleo de una luz negra se consiguen efectos especiales tales como transformaciones, vuelos, desapariciones... todo ello gracias a la intervención de los "actores invisibles" que vestidos totalmente de negro, en una cámara también negra, permanecen ocultos a la vista de los espectadores.

Otro espacio escénico contemporáneo es el teatro circular, donde los espectadores rodean la escena por todos los lados, lo que hace que la escenografía tenga que desaparecer con la idea de que la acción pueda ser seguida por todo el público asistente a la sala.

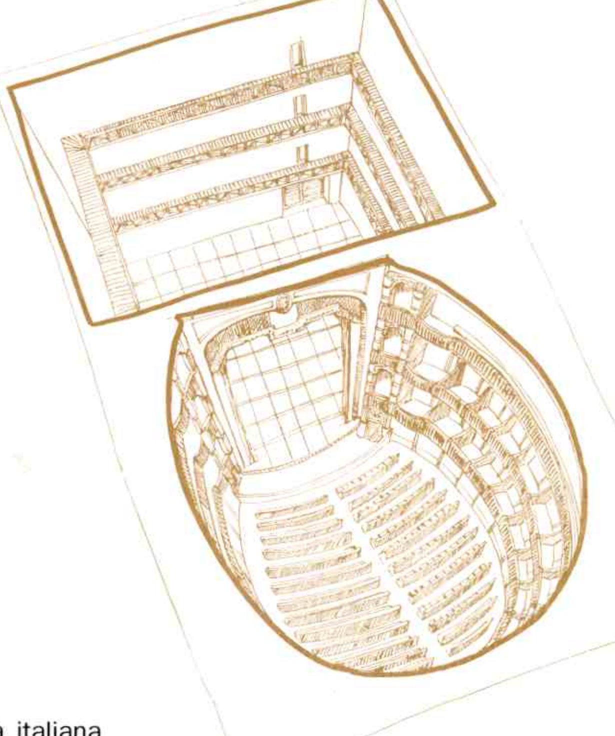


Teatro circular

En la década de los 60 y en contraposición al teatro comercial de *Broadway* surge el «*Teatro Underground*». Sus lugares de representación fueron las calles, las plazas, los parques e incluso los metros... Junto a él, el denominado «*Teatro de Guerrilla*», con un planteamiento "radical" ante cuestiones como la guerra de Vietnam, el racismo, el consumo, el control de peso,..., temas que fueron abordados desde planos estéticos muy dispares.

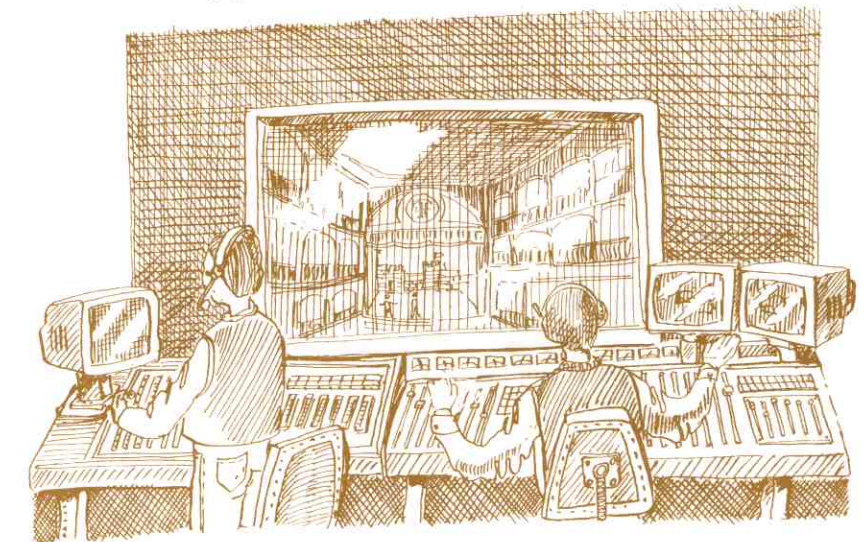
Teatro de Guerrilla
Breand and puppet

Al llegar el fin del siglo XX, se puede decir que el teatro ha sido representado en todos los espacios posibles, y que es el teatro a la italiana, como ya indicábamos antes, el espacio de actuación por excelencia.



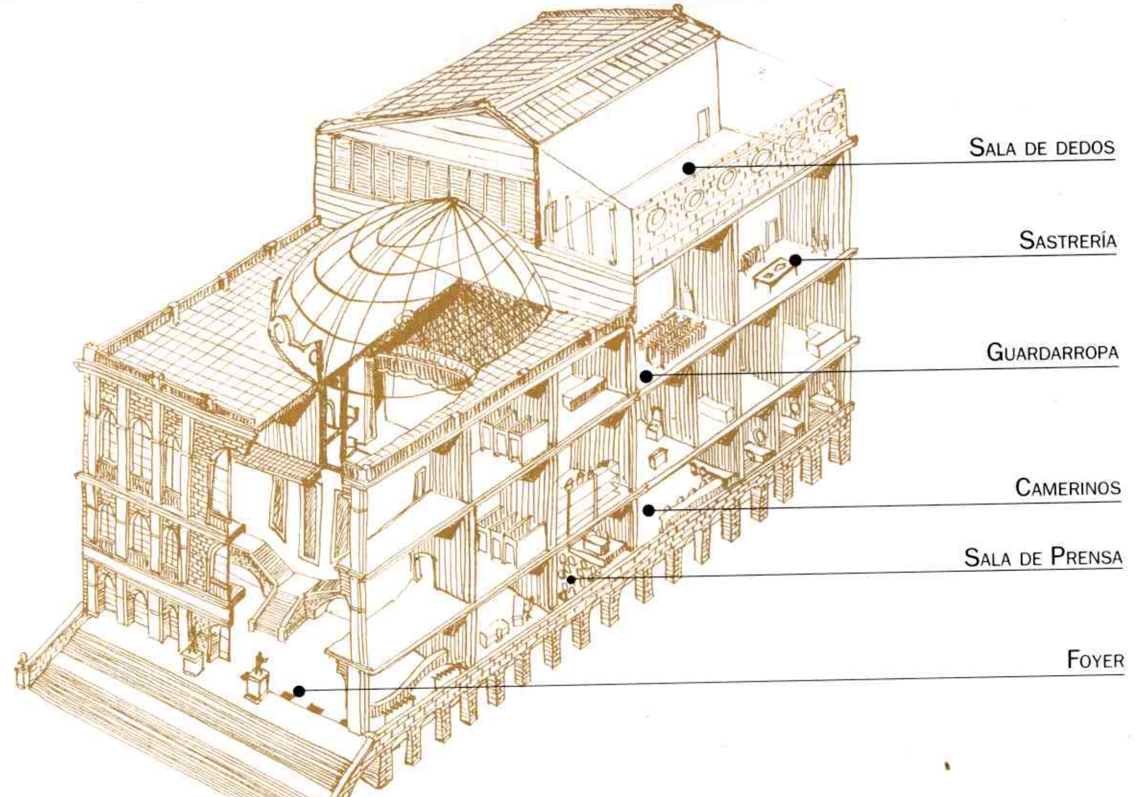
Escenario y sala de espectadores de un teatro a la italiana

Un teatro que ha ido introduciendo los avances tecnológicos que el paso del tiempo trajo consigo. Los primitivos artilugios de alumbrado han quedado sustituidos por complicados sistemas de iluminación, sincronizados por complejos sistemas informáticos; los fosos han sido dotados de gigantescas maquinarias hidráulicas, etc.



Sala de control de un teatro actual

Alrededor del patio de espectadores y la caja escénica han aparecido otros espacios que facilitan la representación y el trabajo teatral, espacios como talleres de escenografía, sastrerías, camerinos, salas de prensa, locutorios, box, oficinas de programación, foyer, vestíbulos, guardarropas, lavadero, peluquería y maquillaje, salas de dedos para la orquesta,..., dando todo ello como resultado unos imponentes edificios que, aunque complejos y sofisticados, no han variado en su esencia de aquellos primeros lugares donde Tespis era escuchado con atención por un público ávido de espectáculo teatral.



BREVE RESEÑA DE ORIENTE

JAPON

Aunque sea muy escuetamente cabría hacer referencia a los espacios de representación de los dos géneros teatrales más representativos del Japón: el *NO* y el *KABUKI.*

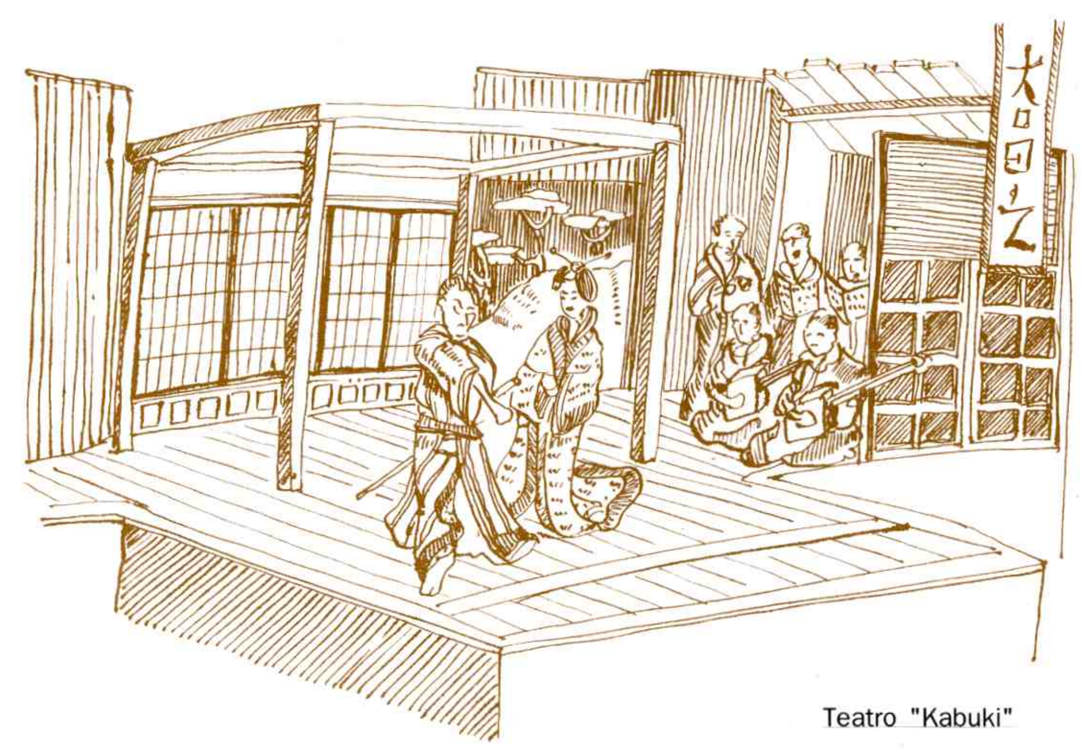
El *NO* tiene sus orígenes en el siglo XIV. Se compone de una trama y decorados muy esquemáticos, que contrastan con la complejidad y fantasía de los vestidos, las máscaras y los movimiento rítmicos.



Teatro *NO*

Su escenario, situado generalmente en el patio de un templo, era tradicionalmente cuadrado, abierto por tres de sus lados, menos el del fondo, que presenta una pared con un pino pintado. Se encuentra unos 90 cm. elevado del suelo y está cubierto con un techo similar al de los templos.

El *KABUKI* surge en el siglo XVII y es mucho más brillante que el NO, ya que le está permitido utilizar dispositivos escenográficos tales como mecanismos para hundir y elevar el piso de la escena o, en ocasiones, hacerlo girar configurando un escenario giratorio.



Teatro "Kabuki"

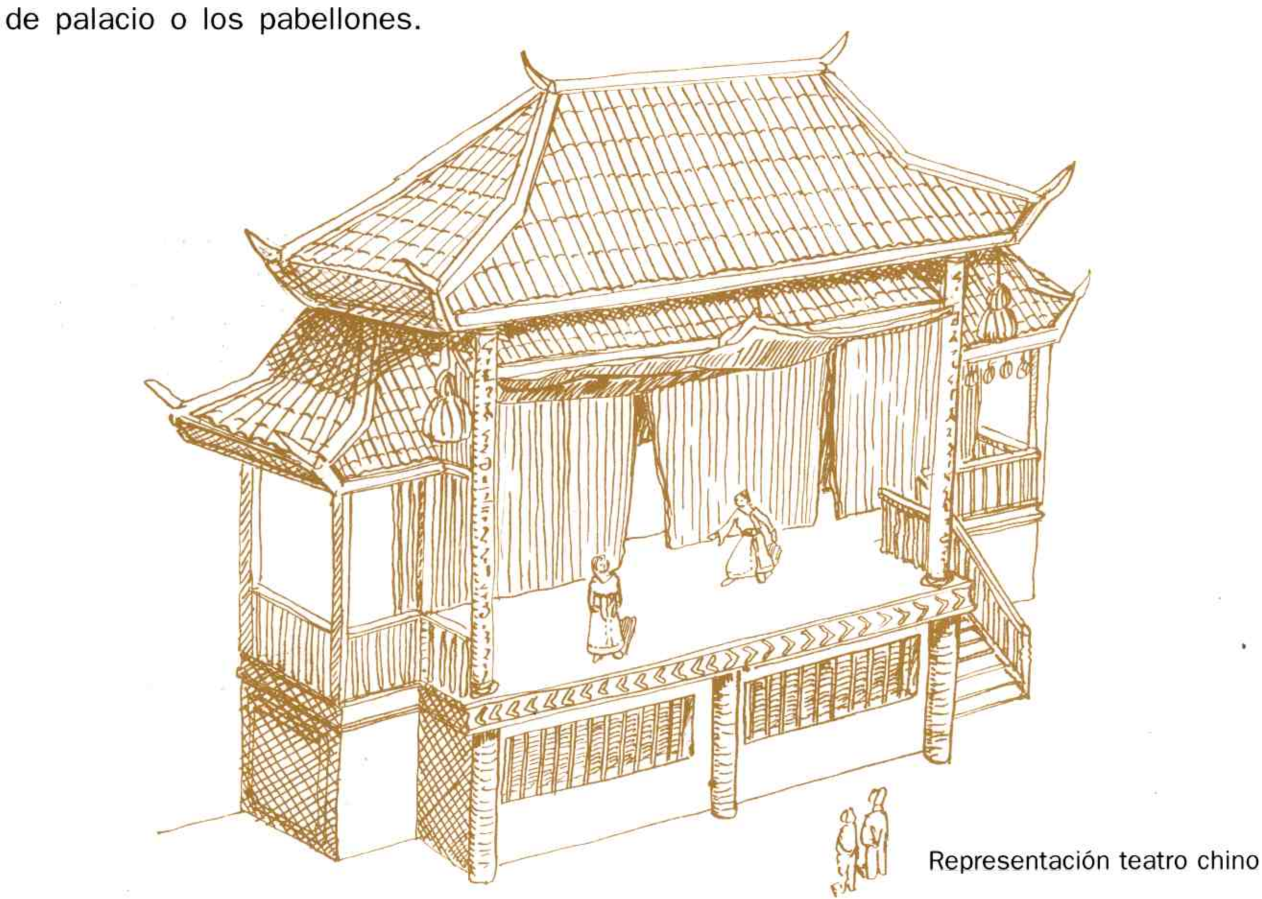
CHINA

Durante mucho tiempo el teatro chino encontró en el teatro de sombras su forma favorita de representación.



Sombras chinescas

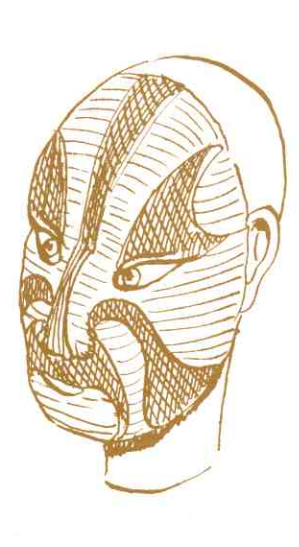
Pantomimos, acróbatas y danzarines actuaron en un simple podio elevado, cubierto y con un telón de fondo. También se aprovechaban las terrazas abiertas de los edificios de palacio o los pabellones.



Representación teatro chino

Desde el punto de vista escenográfico hay que decir que en el teatro y la ópera china llama la atención la ausencia de decorados; sobresaliendo sus trajes suntuosos y sus complejos maquillajes.



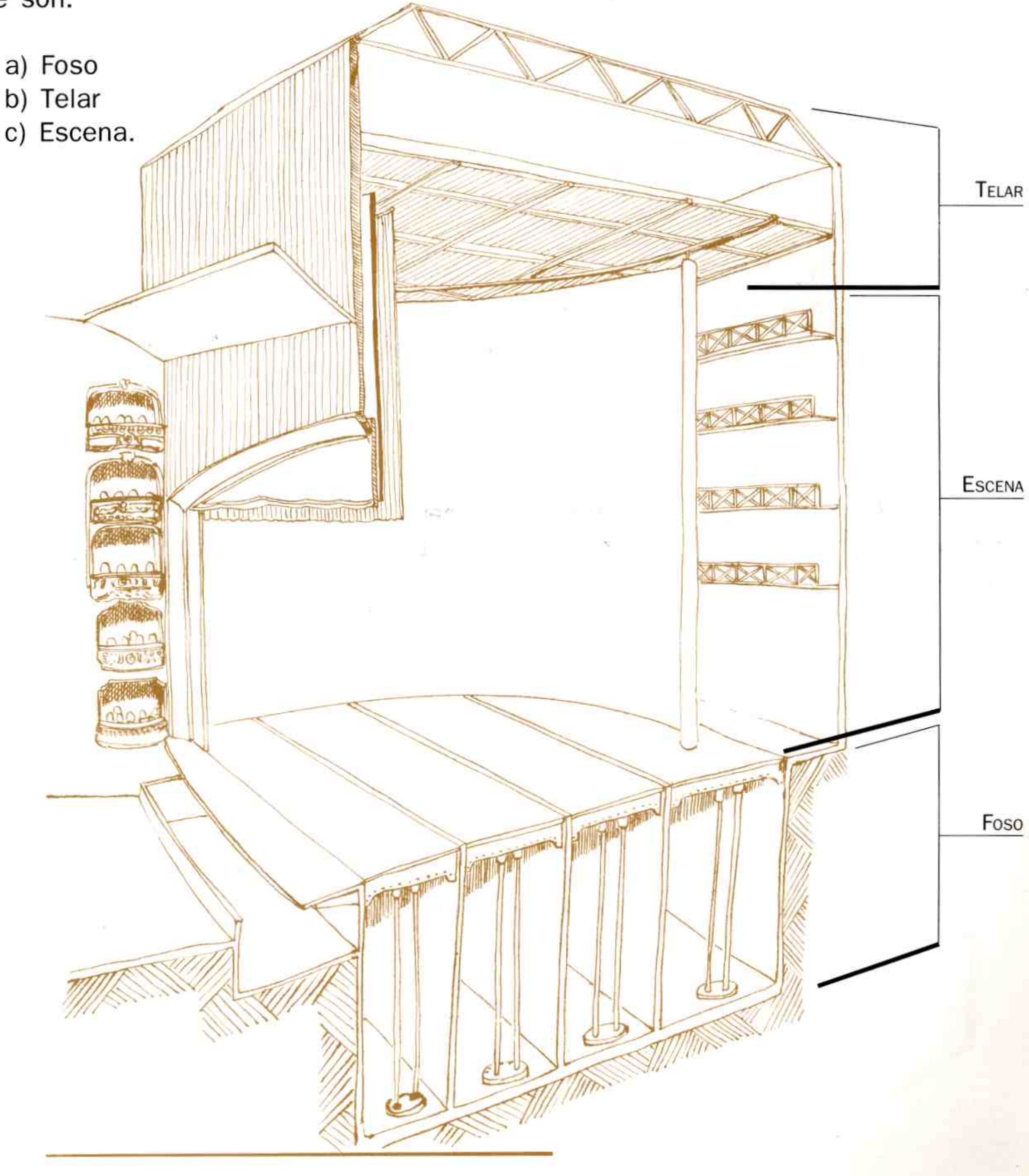


TEATRO A LA ITALIANA

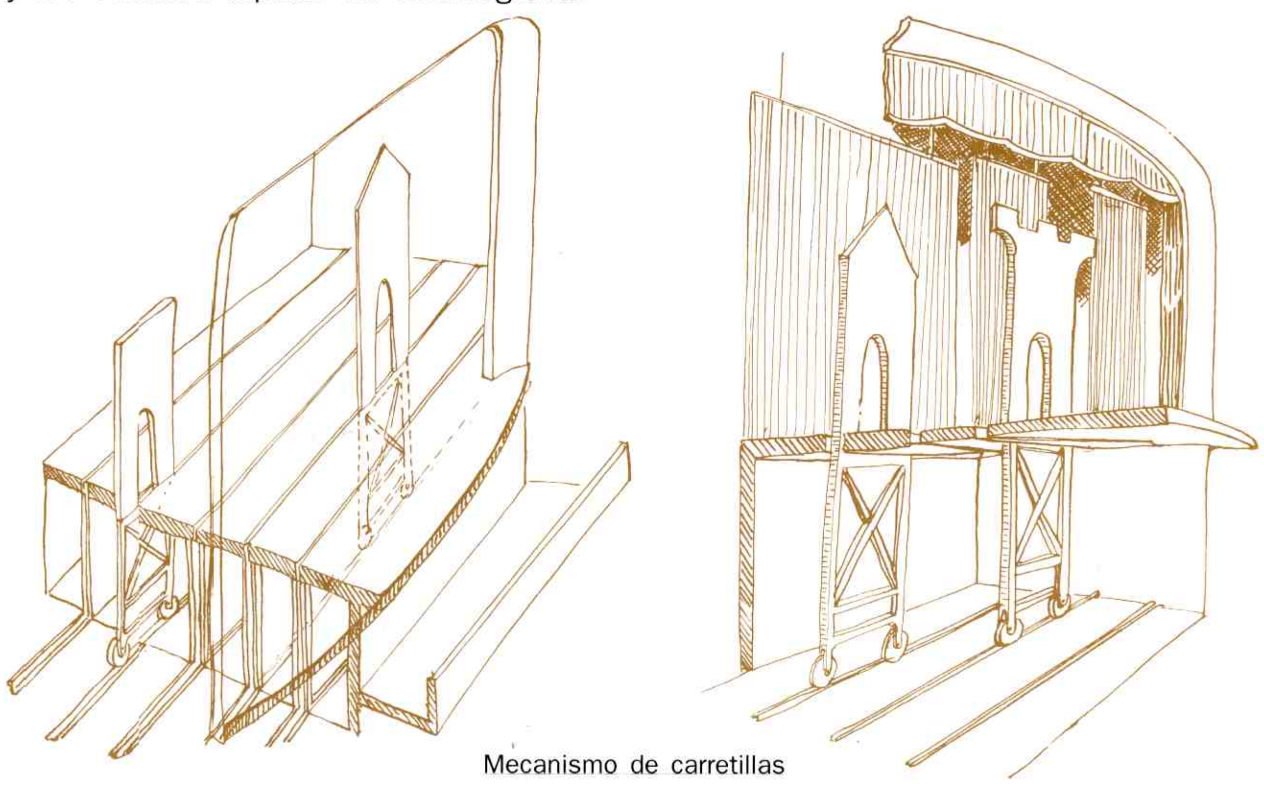
CAJA ESCÉNICA

Como ya se comentó anteriormente, el espacio teatral que ha perdurado durante los últimos siglos, y que ha llegado a nuestros días con algunas variaciones, es el teatro a la italiana. Un teatro cuya caja escénica está dividida en tres partes bien diferenciadas y que son:

a) Foso
b) Telar
c) Escena.

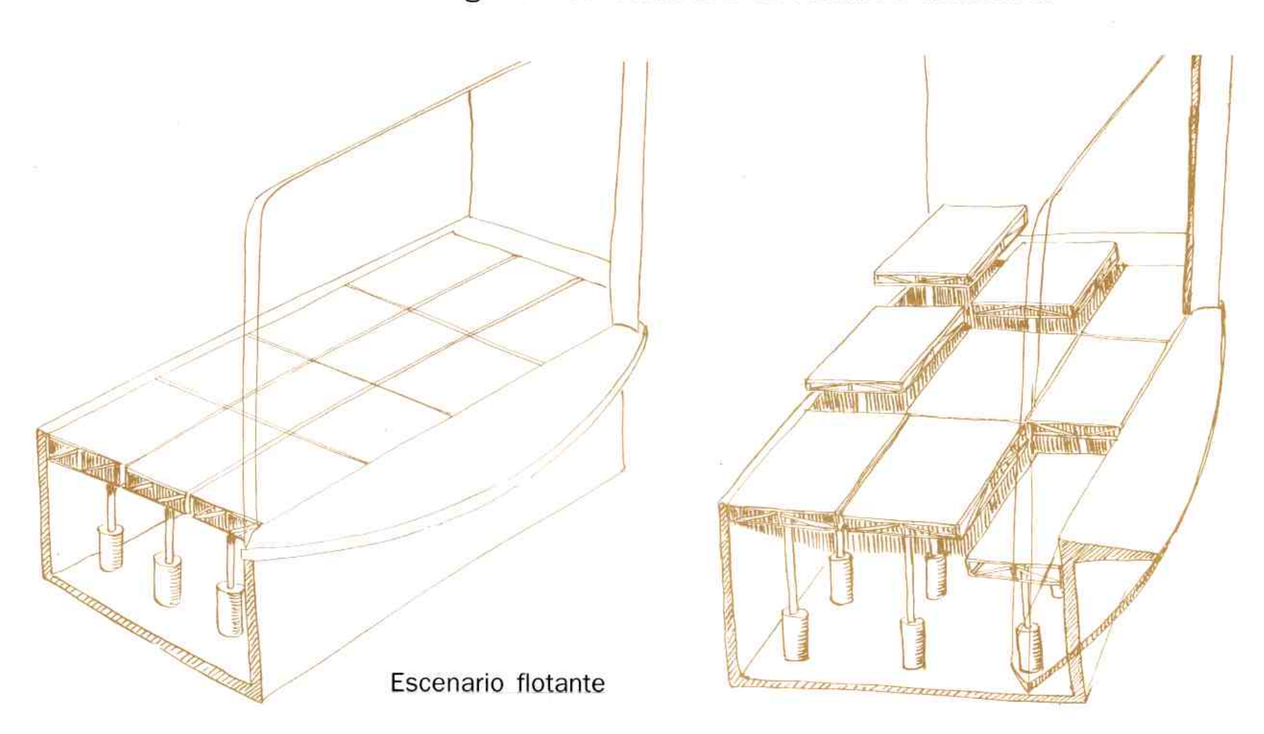


a) *FOSO*: Situado bajo el suelo del escenario, es el lugar destinado a la colocación de elevadores-montacargas que tienen como misión ayudar a los efectos especiales de apariciones y desapariciones. Estos elevadores, en principio muy rudimentarios, dieron paso a un complejo sistema de carretillas que mejoró notablemente la puesta a punto y los cambios rápidos de escenografía.



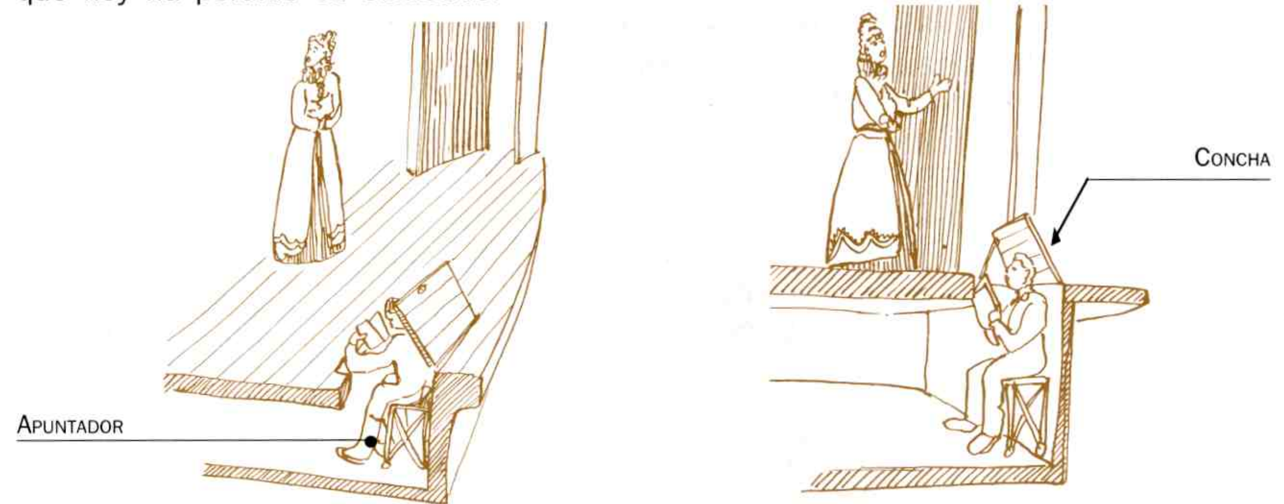
Mecanismo de carretillas

En la actualidad muchos de estos sistemas han sido reemplazados por mecanismos de circuitos hidráulicos dando lugar a los llamados escenarios flotantes.



Escenario flotante

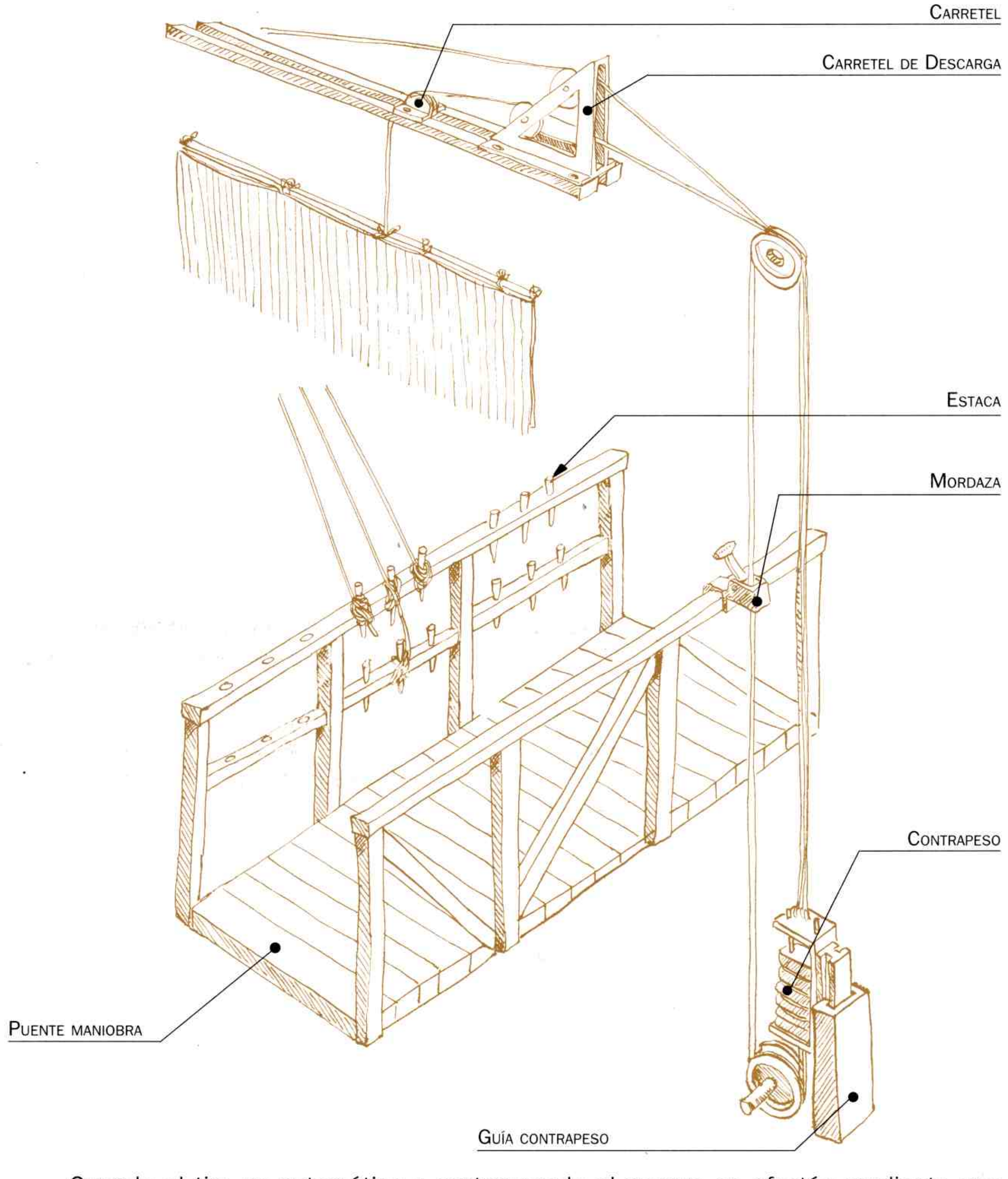
El foso fúe el lugar donde, durante muchas décadas, se situó el apuntador, figura que hoy ha perdido su cometido.



b) *TELAR*: Situado en la parte superior de la escena, está formado por el *Peine*, que consiste en una especie de emparrillado por donde circulan las cuerdas que hacen bajar y subir los telones, bambalinas, patas, etc.

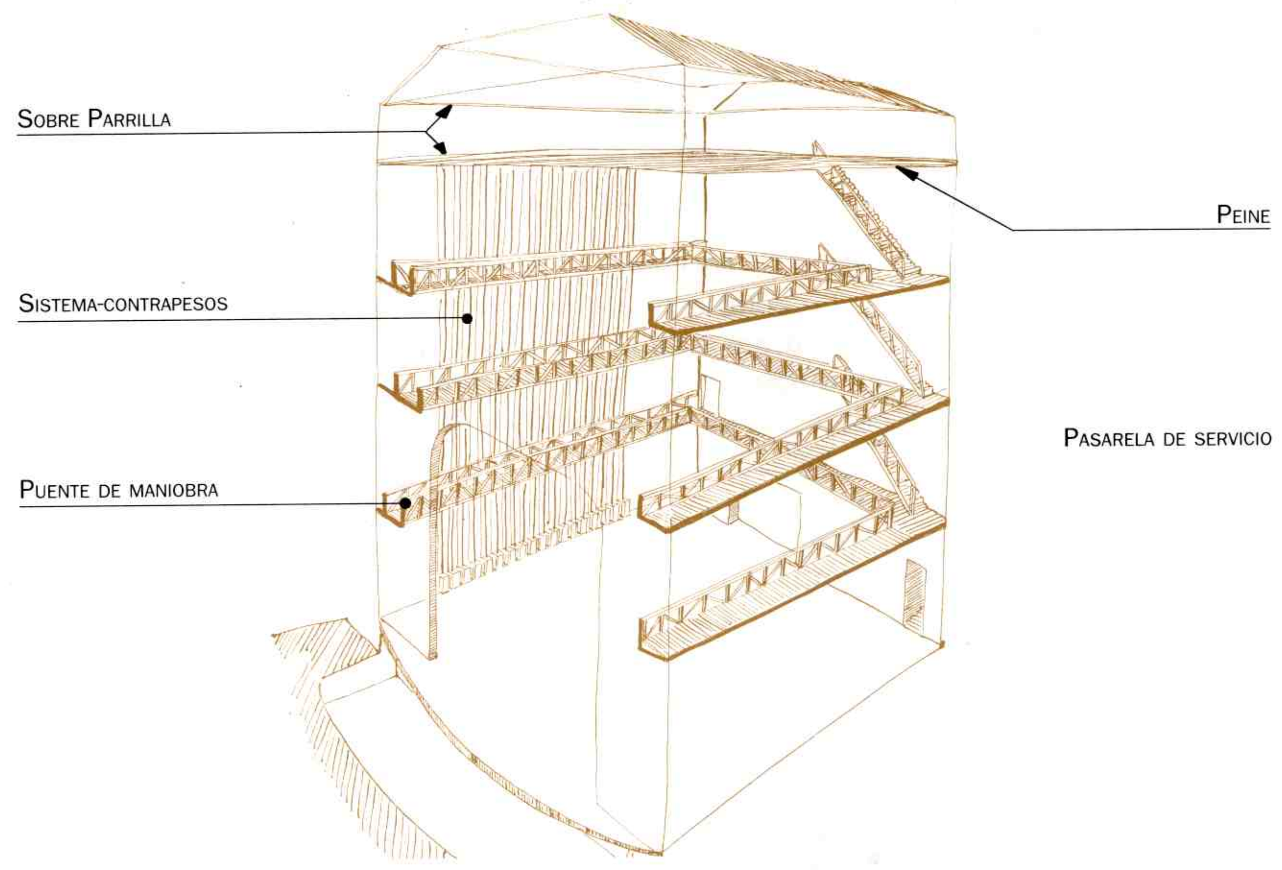
CALLE
VARA
PEINE
RÍO
LARGA
MEDIO-LARGA
MEDIO CORTA
CORTA
BARANDILLA DEL PUENTE DE MANIOBRA

Sobre estos emparrillados se apoyan los *carreteles* y los *carreteles de descarga* que guían las cuerdas que sirven para equilibrar la horizontalidad de las varas. Cada una de estas cuerdas, cuando el tiro es manual, recibe un nombre distinto (larga, medio larga, medio corta, corta). Estas cuerdas van amarradas en la barandilla del *puente de maniobra,* ayudadas mediante *estacas.*



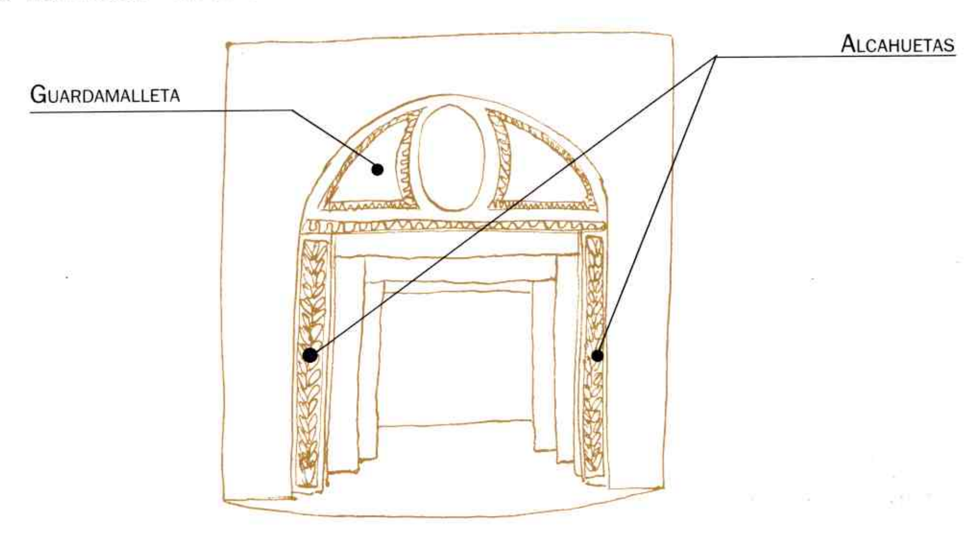
Cuando el tiro es automático y contrapesado el amarre se efectúa mediante una pieza llamada *mordaza.*

Las paredes que delimitan la caja escénica están rodeadas con dos o tres *pasarelas de servicio*, y en la pared izquierda suele estar colocado el sistema de contrapesos y el ya citado puente de maniobras.



c) *ESCENA*: Es el lugar donde se lleva a cabo la representación y donde se colocan los elementos escenográficos. Su parte anterior está limitada por la embocadura y por el proscenio.

La embocadura, que tiene unas medidas fijas, puede ser achicada por medio de una pieza colocada horizontalmente denominada *guardamalleta* y dos verticales a ambos lados de ésta llamadas *alcahuetas*.

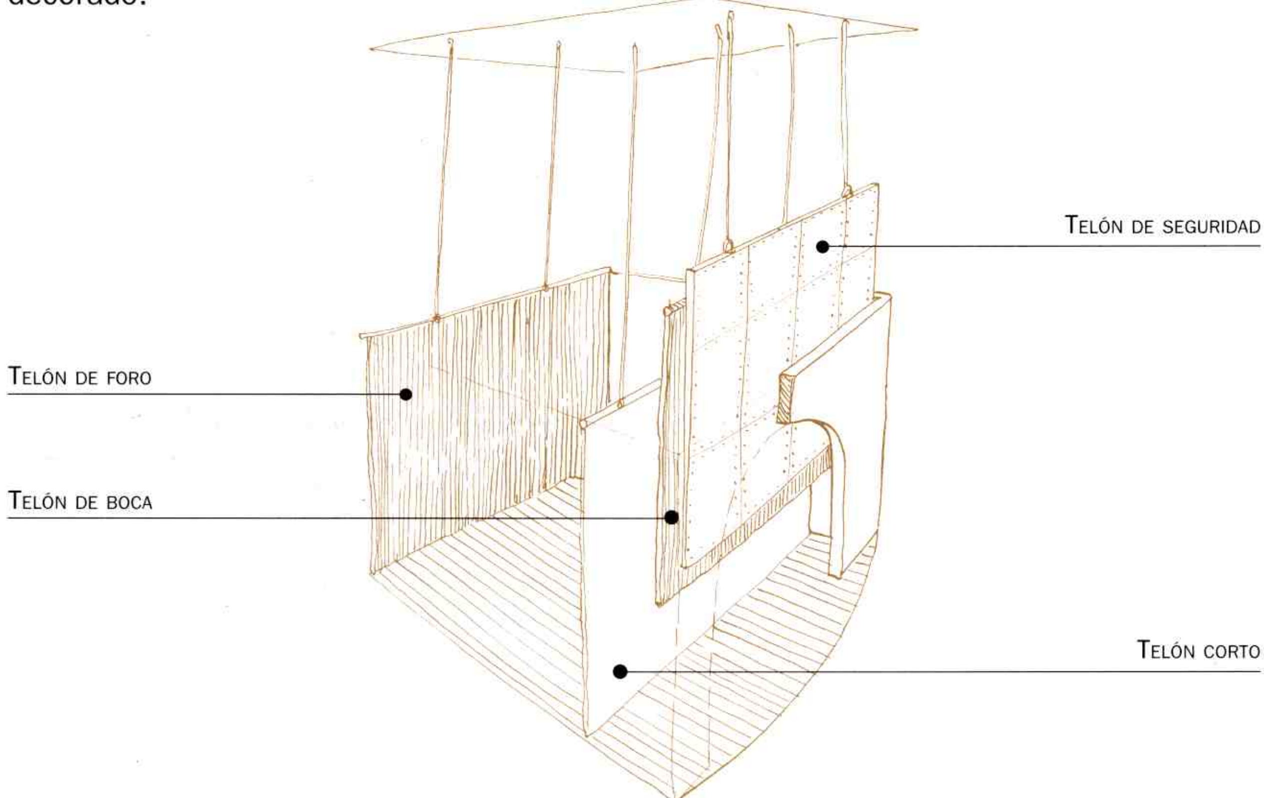


Tras ellas se sitúan:

Telón de seguridad, consistente en un telón metálico que tiene como misión aislar en caso de incendio el escenario de la sala de espectadores.

A continuación aparece el *telón de boca*, destinado a cerrar la visión de la escena, sirve para ocultar al público la escena antes del comienzo, la transformación arquitectónica de la escena, y marcar el final de la obra. Los mecanismos de subida y bajada de este telón son múltiples y variados.

El telón de Foro o de fondo se encuentra en el último término de la escena, para cubrir el fondo del escenario. De entre estos telones destaca el denominado *ciclorama*, que se coloca rodeando el fondo del escenario y que al ser iluminado por reflectores panorámicos llega a producir el efecto del cielo. Otro ciclorama de mayor complejidad es la *Cúpula*, fabricada en escayola en forma de casque esférico que avanza sobre el decorado.



El *telón corto* se coloca hacia la mitad del escenario y tiene como misión ocultar cambios de escenario mientras se actúa en la parte delantera. Es muy utilizado en comedias musicales y revistas.

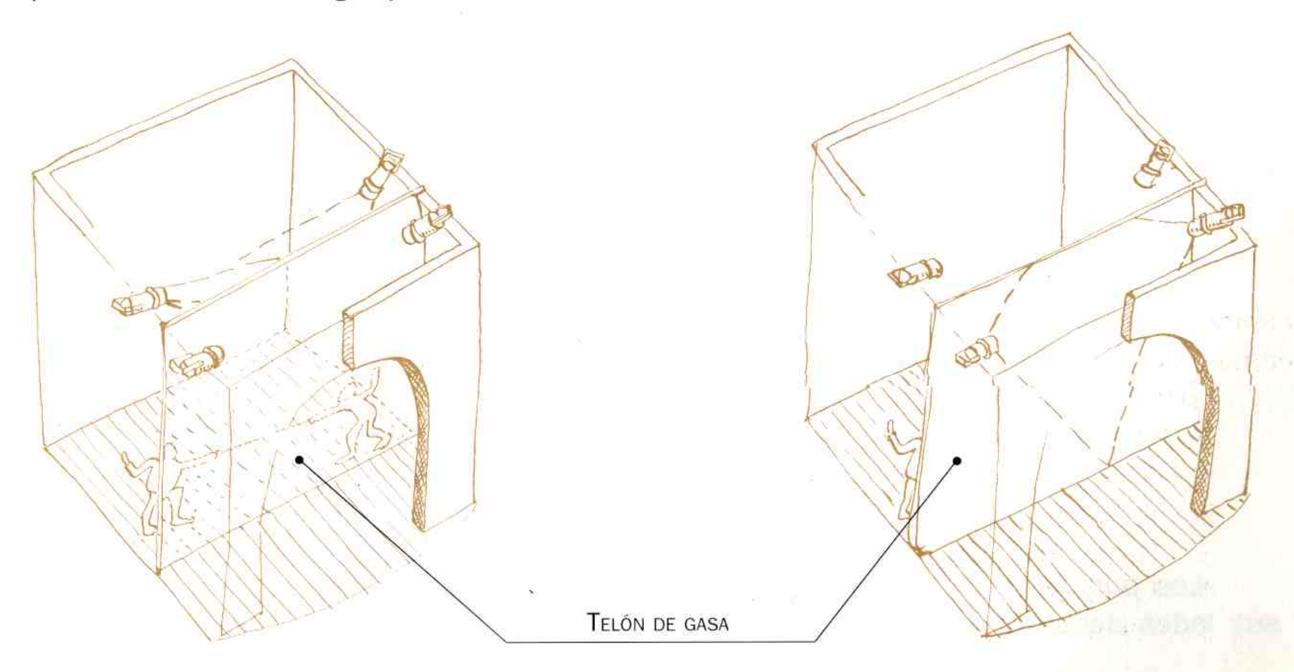
Existen muchos modelos de telones de boca, y entre ellos destacan:

1 - Telón de guillotina o alemán
2 - Telón francés
3 - Telón griego o cortina americana
4 - Telón de pabellón o italiano
5 - Telón enrollable.

1 2 3 4 5

Telones de boca

Por último, el *Telón de gasa,* fabricado con gasa, de tejido fino y transparente, que si se ilumina por delante da sensación de opacidad, pero si se ilumina por detrás permite ver lo que ocurre en una zona del escenario dando un efecto de sombras, muy apropiado para escenas de magia y encantamiento.

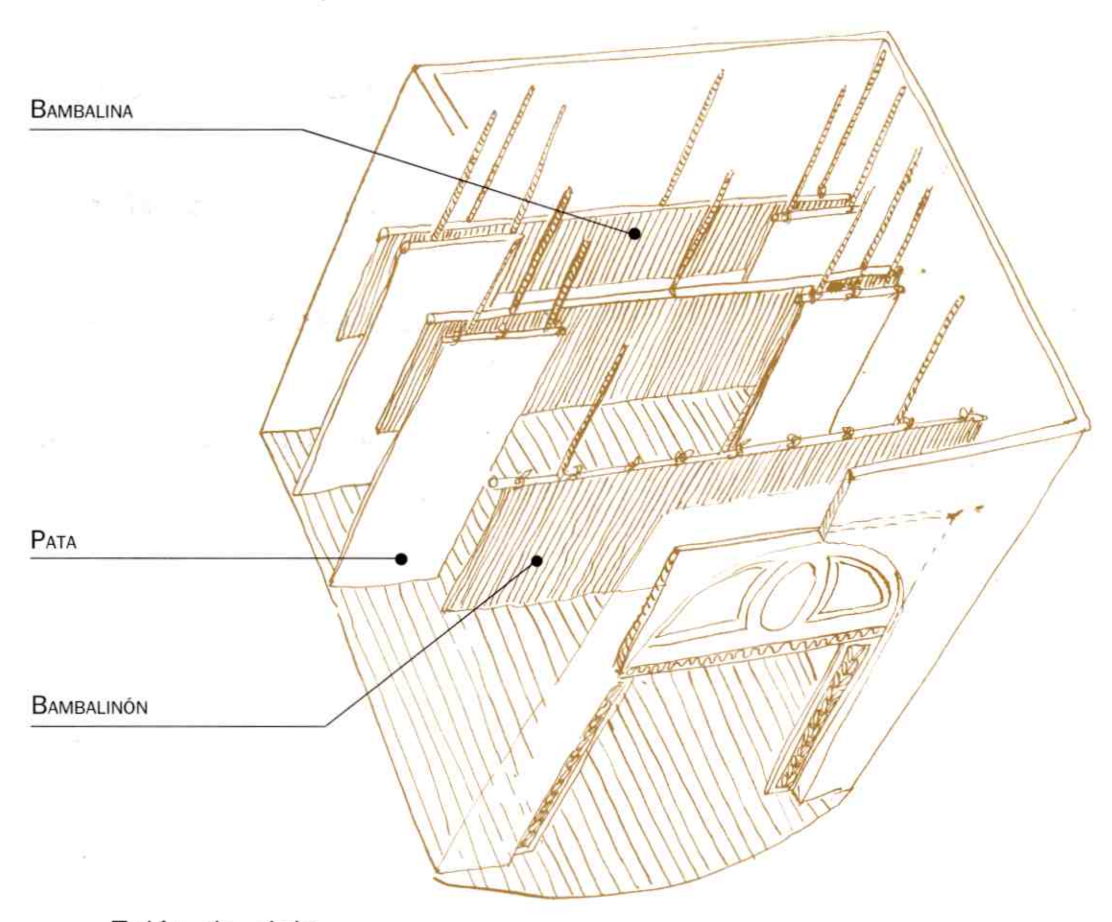


Al igual que los telones que van colgados del telar, existen otros elementos tales como:

Bambalina Pieza de tela colgada de una barra que cruza el decorado de lado a lado, paralela a la línea del telón, que tiene como misión eliminar de la vista del público la parte superior de la escena. Normalmente hace juego con dos patas.

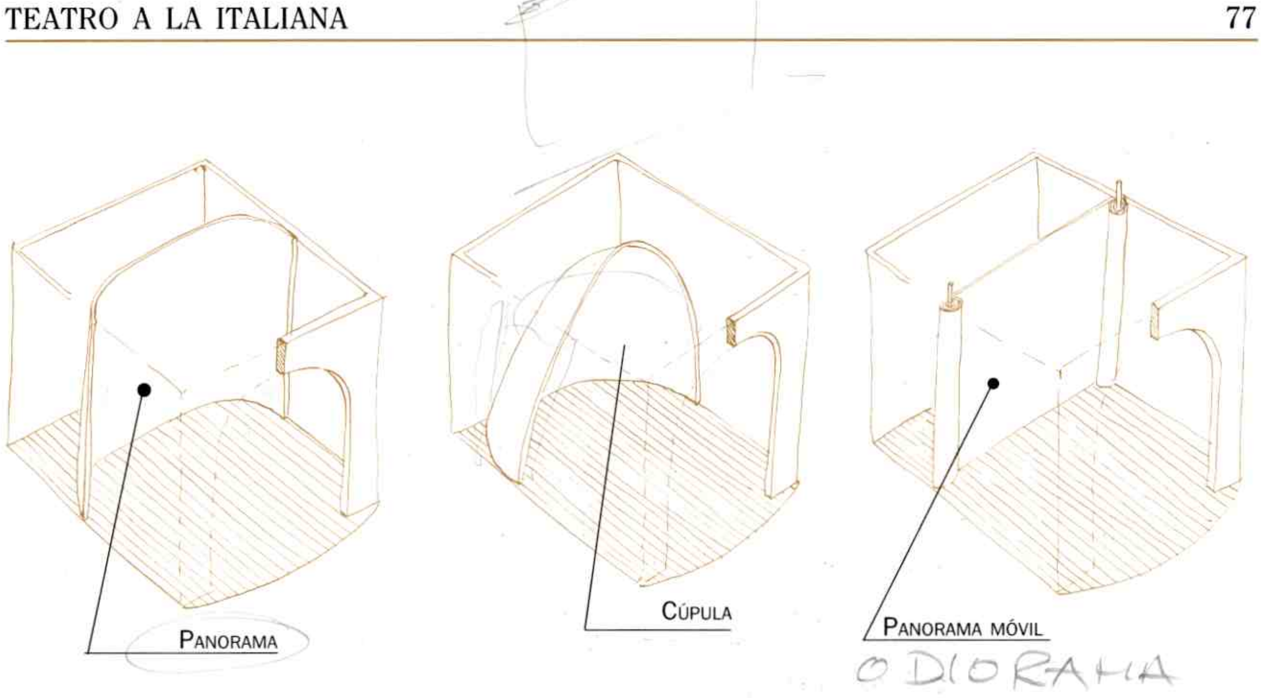
Bambalinón Se llama así a la primera de las bambalinas.

Patas Piezas de tela que cuelgan a ambos lados de la bambalina y se emplean para delimitar la vista al espectador de los laterales del escenario y de las torres de iluminación lateral. Cada juego de patas delimita las llamadas *calles*; los espacios situados a derecha e izquierda de la escena se denominan *hombros*; la parte posterior *foro* y la anterior recibe el nombre de *proscenio o corbata.*



Telón de cielo o panorama Este es un telón de grandes dimensiones que cubre todo el fondo de la escena, suele estar pintado mostrando un paisaje o con un color neutro que mediante una iluminación sugiere un espacio abierto.

Los *panoramas móviles* consistían en un telón que al irse enrollando en uno de sus lados daban la sensación de un fondo en movimiento.



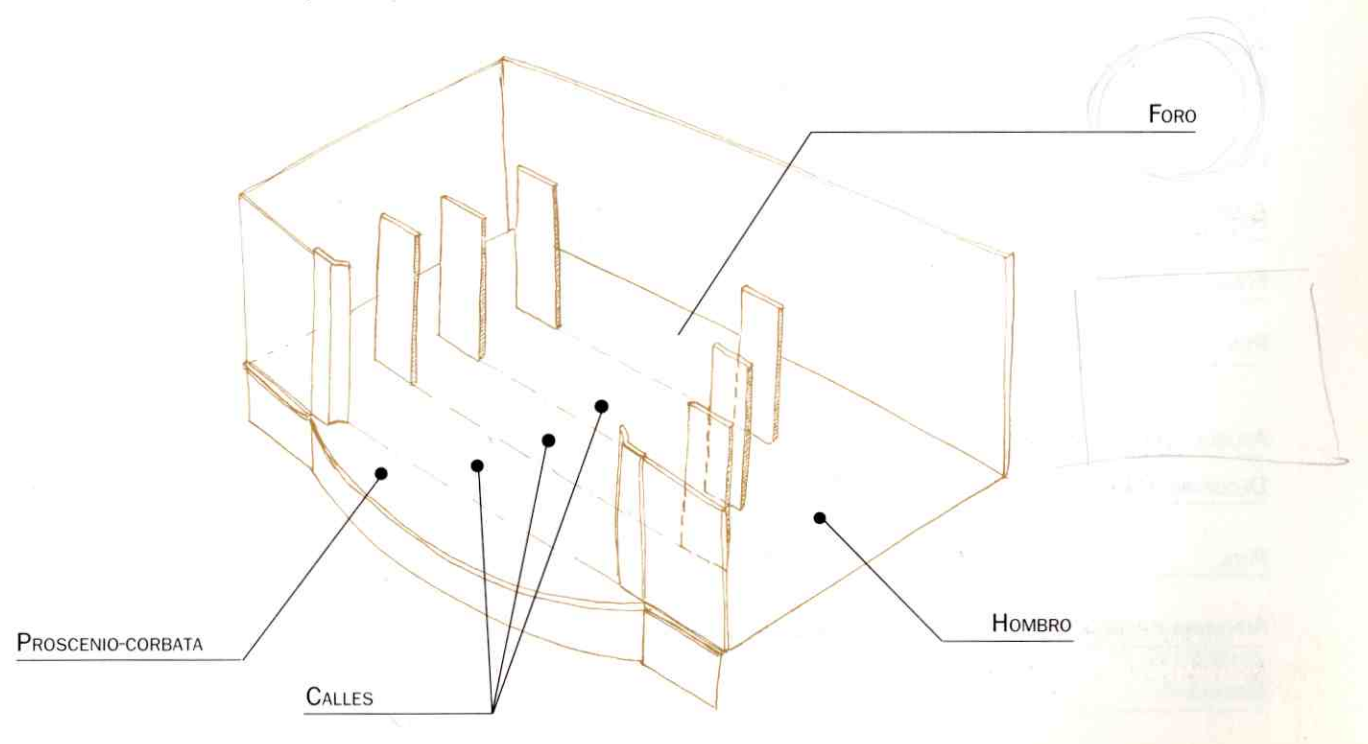
En el escenario existen unos espacios determinados que disponen de un nombre específico:

Proscenio — Parte delantera de la escena y por tanto la más cercana al público, recibe también el nombre de corbata.

Calles — Zonas transversales del escenario, paralelas a la línea del telón, marcadas por el juego de patas.

Hombros — Espacios del escenario situados a la izquierda y derecha de la embocadura; no visibles por el público.

Foro — Parte opuesta al proscenio, zona del escenario más alejada al público.



Otros elementos que suelen aparecer en el escenario relacionados con la escenografía son:

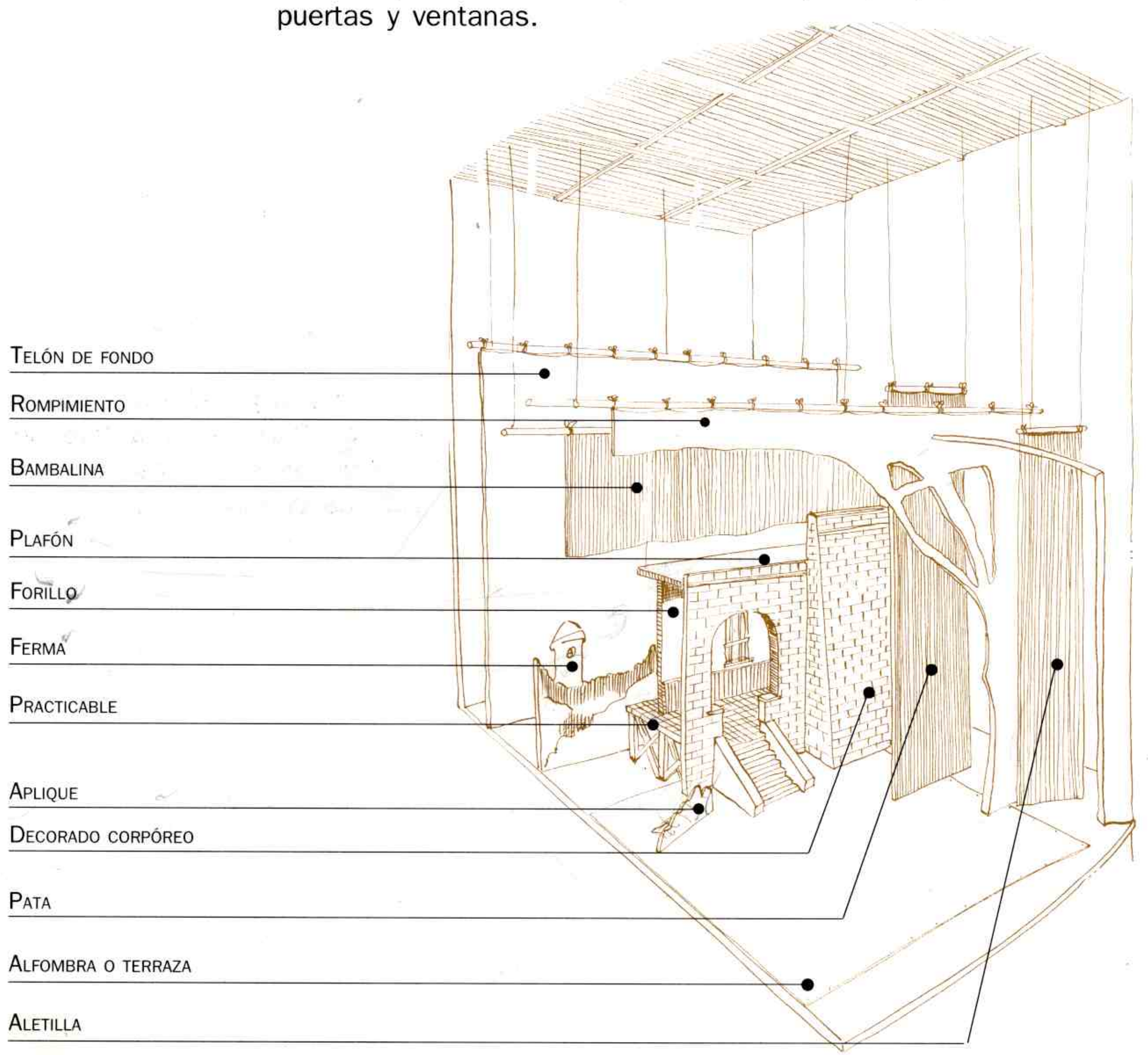
Rompimiento Especie de telón recortado que deja pasar la visión a través de él y permite a los actores atravesarlo por su centro.

Plafón Pieza que tiene como misión simular el techo de una habitación o estancia que aparece en un decorado.

Forillo Especie de telón pequeño o bastidor que aparece tras una puerta o ventana.

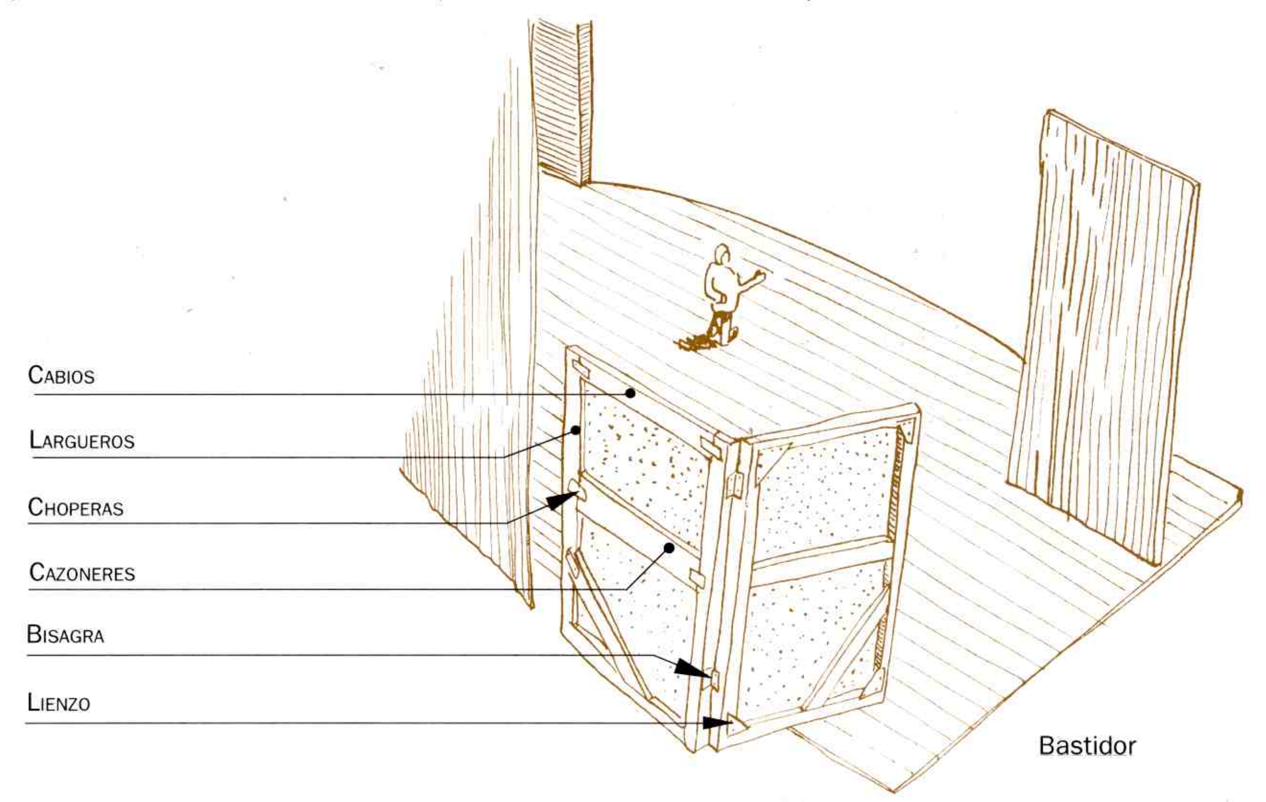
Ferma Pieza de decorado, plana, pintada, de baja altura que aparece en medio de la decoración.

Practicable Son por lo general trastos de mayor tamaño utilizados para formar distintos planos del escenario: escaleras, rampas, tarimas, así como puertas y ventanas.



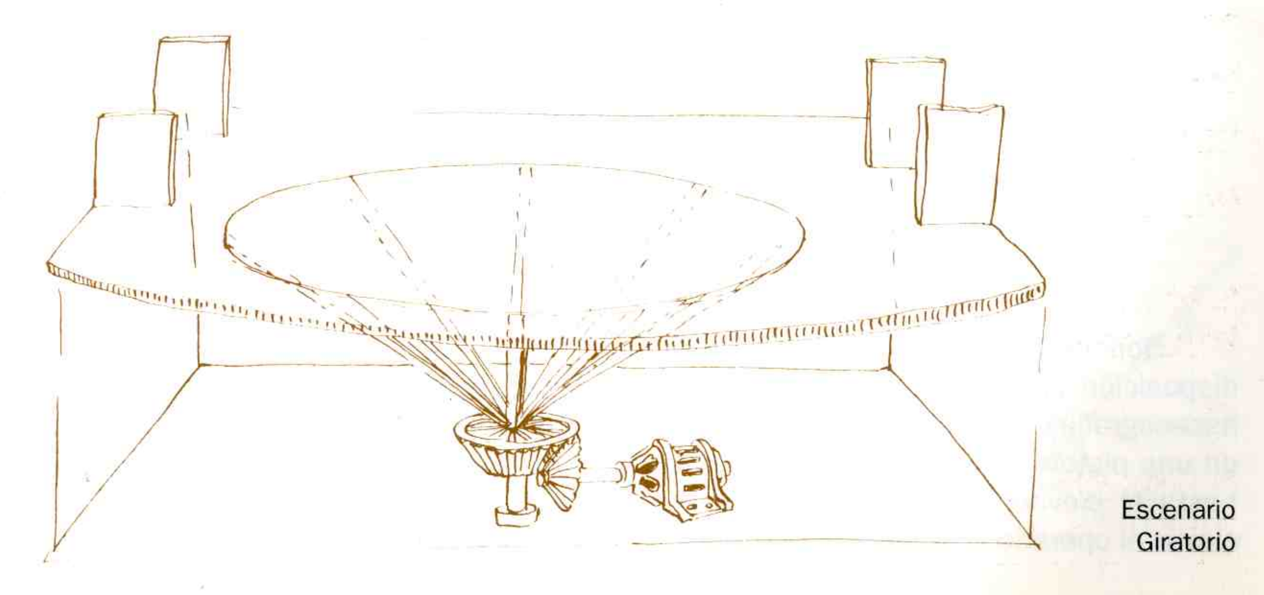
Aplique	Elemento del decorado que sirve como complemento del mismo.
Alfombra o terraza	Lona convenientemente pintada que cubre el piso de la escena.

Un elemento muy utilizado en la confección de decorados son los *bastidores*, que están fabricados por armazones de madera, sobre el que se coloca un lienzo, que va pintado con un motivo correspondiente a la escena representada.

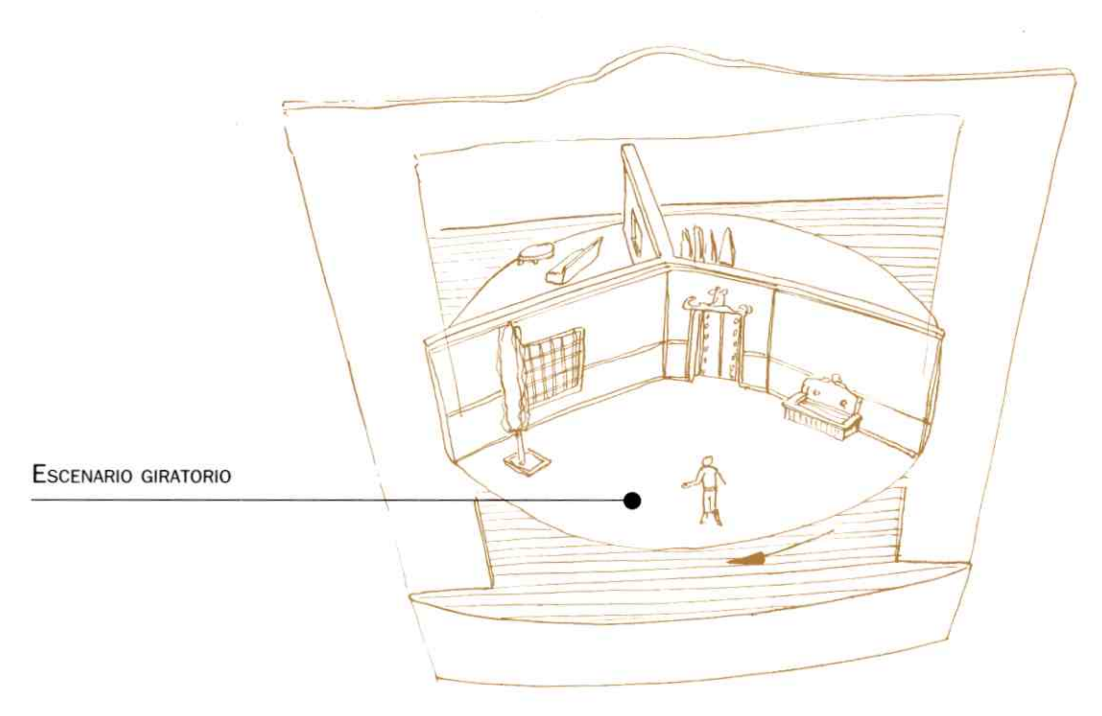


Bastidor

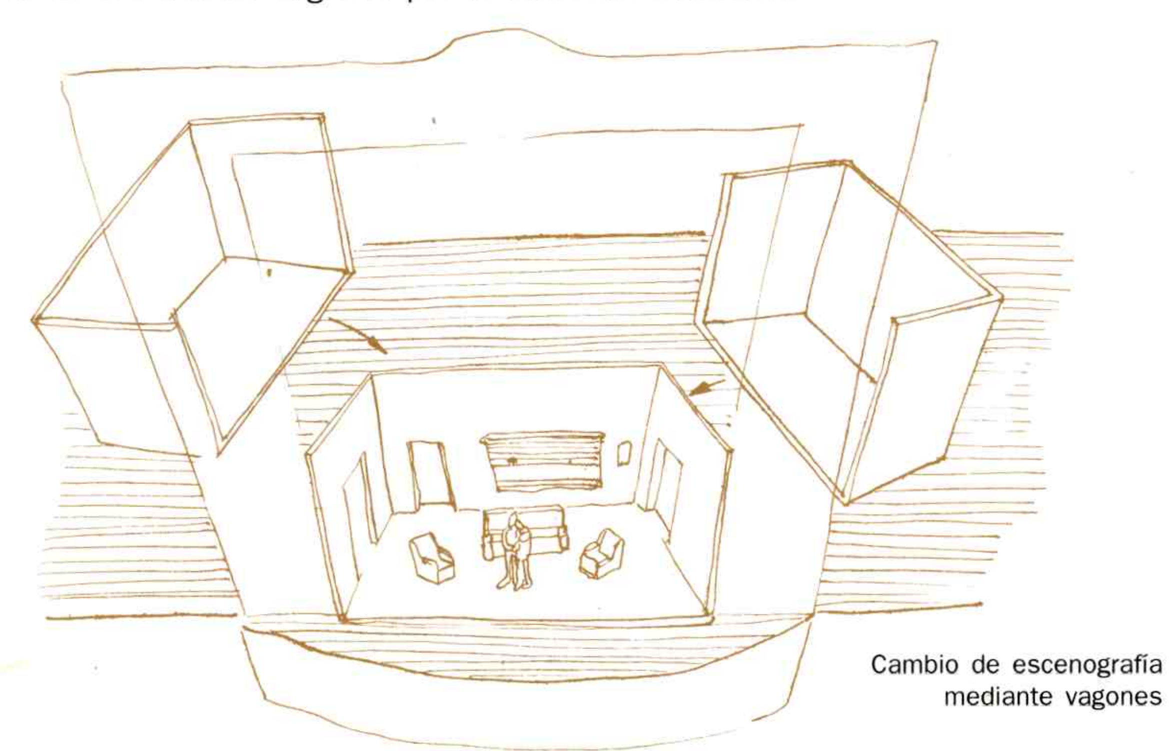
En algunos teatros el suelo del escenario lleva ajustada una plataforma circular giratoria, gracias a un mecanismo a motor situado en el foso. Sobre dicha plataforma se construyen los distintos decorados que responden a sus correspondientes escenas y se hace girar según convenga a la acción. Es el llamado *escenario giratorio*.



Escenario Giratorio

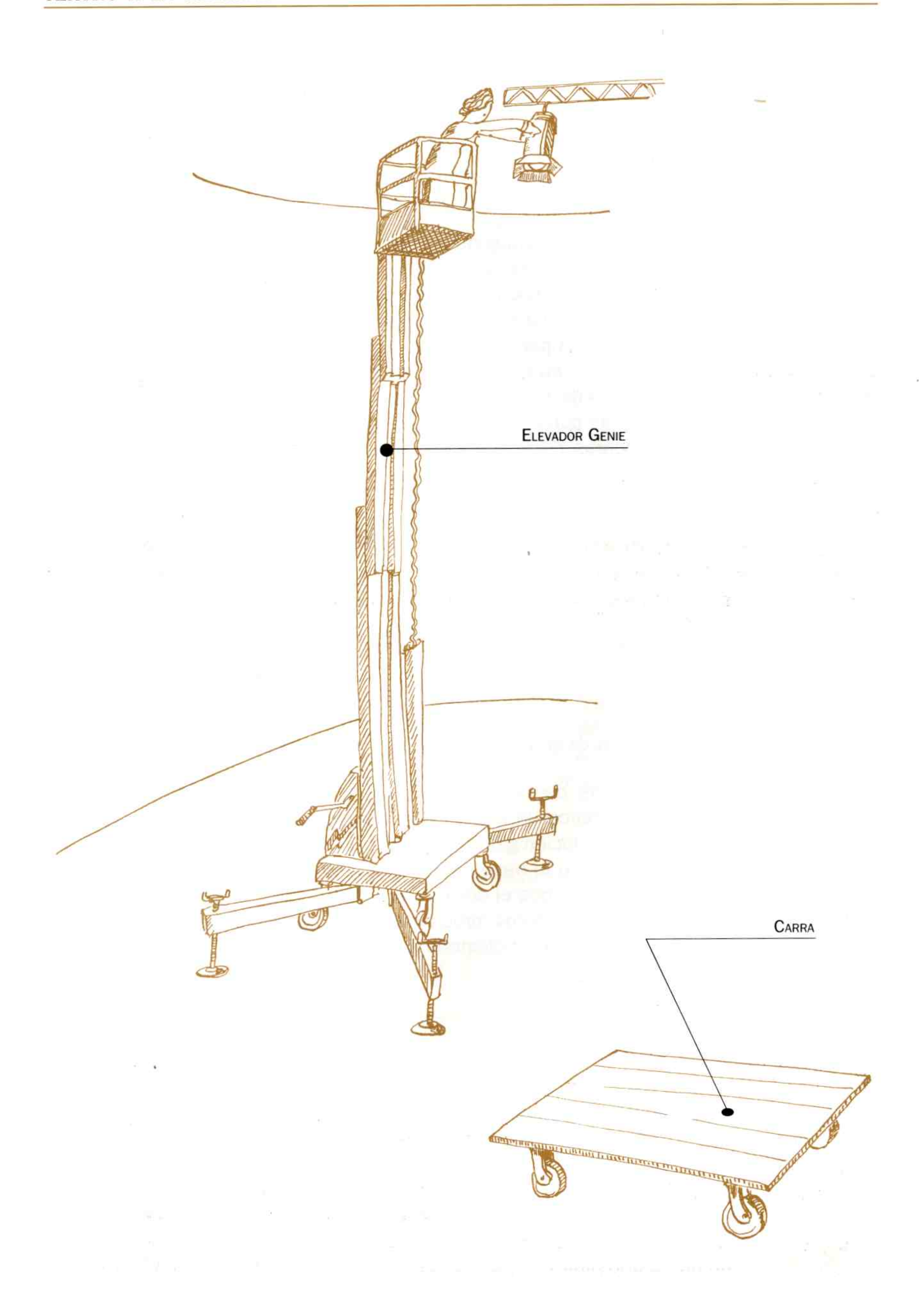


Otra forma de construcción de decorados es mediante vagones que se van adaptando a la boca del escenario, utilizando para ello unas ruedas que facilitan el desplazamiento de los citados vagones por el suelo del escenario.



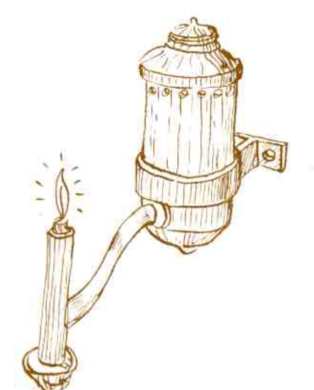
Cambio de escenografía mediante vagones

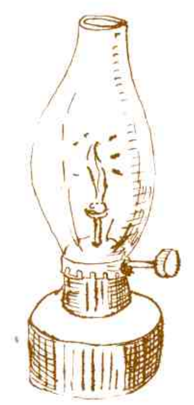
Son muchos y variados los elementos que el técnico de escenario tiene a su disposición para la realización de su tarea de montaje y desmontaje de las distintas escenografías, elementos que van desde el más simple como es la *carra*, consistente en una plataforma con dos ruedas empleada para el transporte de piezas de decorado, hasta el *elevador genie*, que mediante un sofisticado mecanismo telescópico permite elevar al operario hasta una altura de 13 metros facilitando con ello su tarea de montaje.

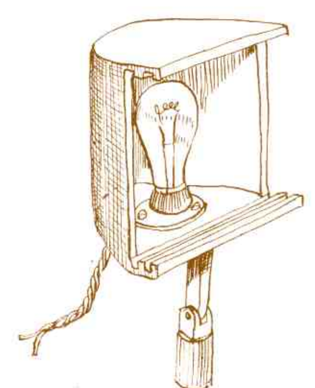

ELEVADOR GENIE
CARRA

LA ILUMINACIÓN

La iluminación artificial ha supuesto desde su implantación en los teatros cerrados una gran ayuda para la creación de ambientes dentro del espacio escénico. Su evolución responde al mismo ritmo evolutivo de la iluminación artificial en general. De los "hachones" de cera colocados junto al escenario, se pasó a las "arañas", que eran unas lámparas colgadas sobre el patio de butacas, dispuestas de tal manera que las velas que en ella iluminaban lo hacían en dirección al escenario, dejando en penumbra el resto de la sala mediante una simple cubierta lateral. La cera para las velas suponía un gran consumo y por consiguiente un elevado coste monetario. Con la llegada de las lámparas de aceite este problema se solventó en cierto modo.

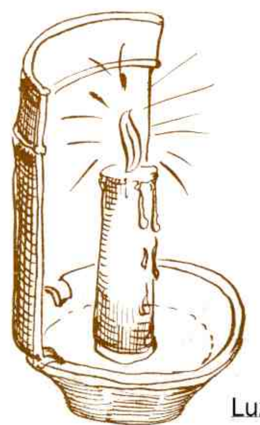






Evolución de distintos tipos de iluminación artificial

Estos sistemas primarios de iluminación artificial ya dispusieron una serie de mecanismos para atenuar y marcar la dirección del haz de luz, según las necesidades de la acción, y que en su manipulación generaron gran número de incendios en los teatros de la época, donde la madera era la base de la construcción de los mismos; un peligro que hay que añadir es la suciedad que el aceite y la cera ocasionaban junto a los humos de su combustión, creando verdaderos problemas de salubridad. La llegada de las lámparas de gas y sobre todo de la luz eléctrica supuso un gran avance en la seguridad y la confortabilidad del teatro.

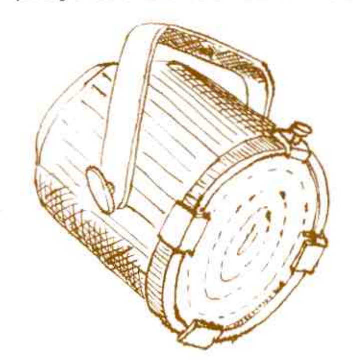


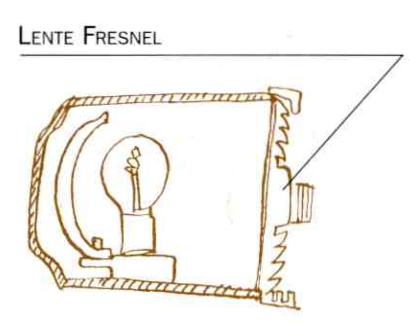
Luz para candilejas

Artilugio para atenuar
la intensidad de la luz

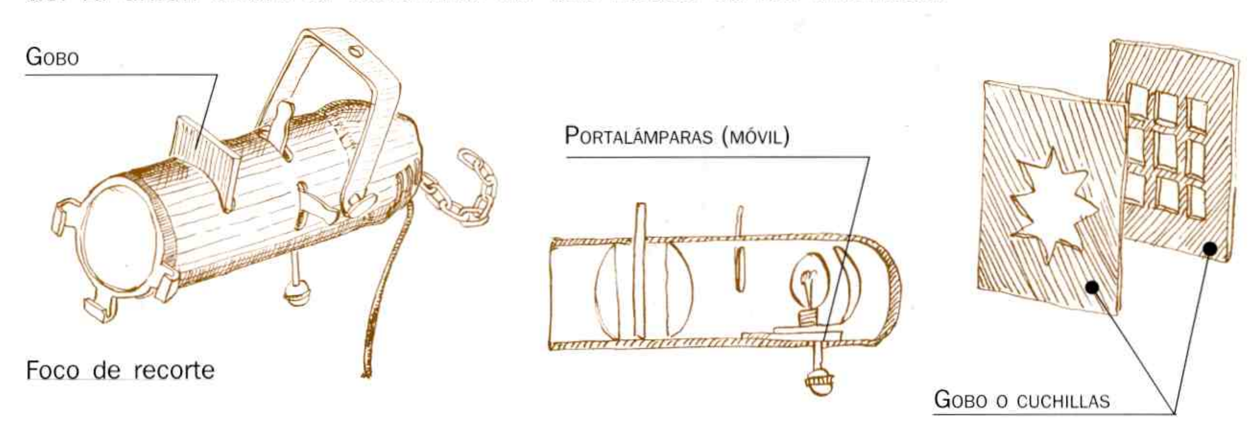
Uno de los sistemas más populares para la iluminación de la escena fueron las candilejas, ahora en desuso, y que consistían en unos puntos de luz colocados en el proscenio; para impedir que dichas luces deslumbraran al público se colocaron en la parte externa de la escena unos protectores que no dejaban pasar la luz hacia el público y dirigía dicha luz hacia los actores. Uno de los motivos de su popularidad se debió a su fácil instalación, pero su situación a la altura de los pies de los actores generaba una iluminación fantasmagórica en la cara, por lo que poco a poco han ido desapareciendo.

Las lámparas de incandescencia trajeron consigo infinidad de posibilidades para la creación escenográfica. De uno de los primeros focos de iluminación eléctrica que fue la *cazuela* (caja cuadrada, metálica, pintada en blanco en su interior, que hacía las veces de reflector creando un haz fijo de luz dispersa), se ha pasado a modernos y sofisticados proyectores de iluminación. De entre los más utilizados están:





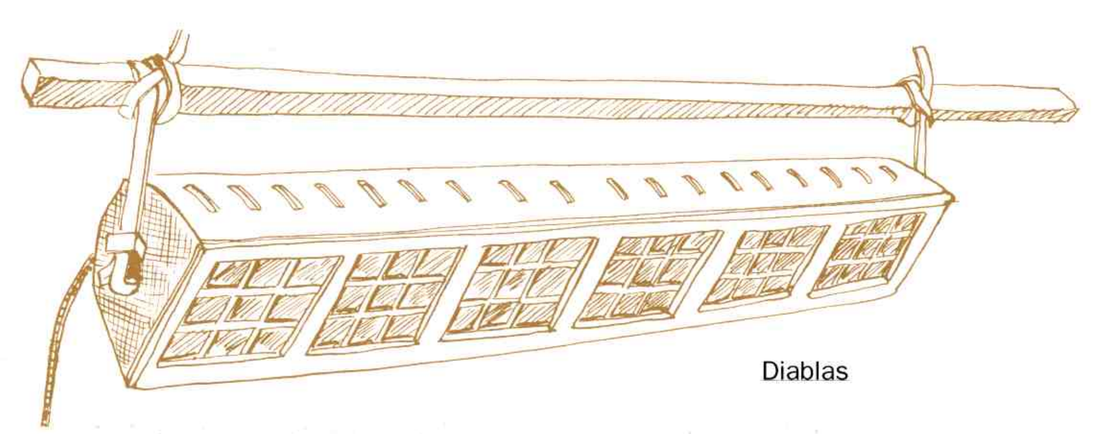
- *Fresnel*: Proyector que recibe el nombre por el físico que creó la lente colocada en su parte delantera, una lente plana por el lado de la lámpara y con una serie de anillos concéntricos por el otro, que proporcionan un haz de luz de bordes difusos, facilitando así la unión sobre el escenario de dos haces de luz distintos.



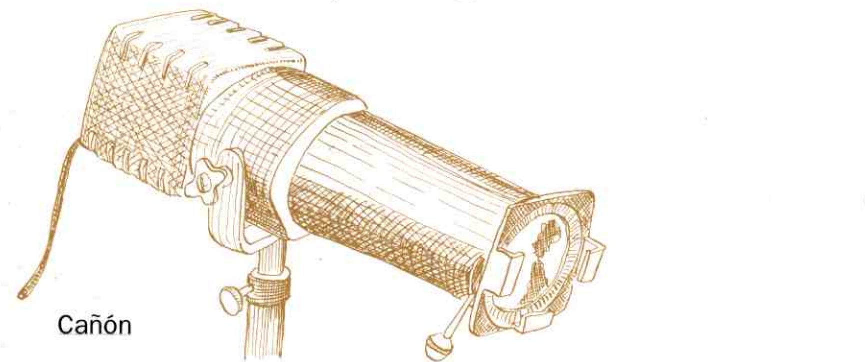
Foco de recorte

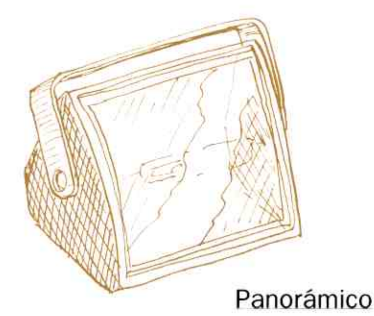
- *Foco de recorte*: Proyector dentro del cual se encuentra la lámpara junto a un espejo reflector montados sobre un portalámparas móvil.

Dentro se sitúan un juego móvil de lentes convexas, que permiten dirigir y concentrar la luz, controlando la forma y el tamaño del haz. Entre las lentes se sitúan las *cuchillas* o el *gobo* (chapa con un dibujo recortado en su centro para conseguir un efecto luminoso de forma especial), dando una proyección determinada de luz con perfiles duros.


Diablas

- *Diablas*: Fila de luces colocadas en una vara oculta a la vista del público por una bambalina. Se utiliza para completar la luz de ambiente.

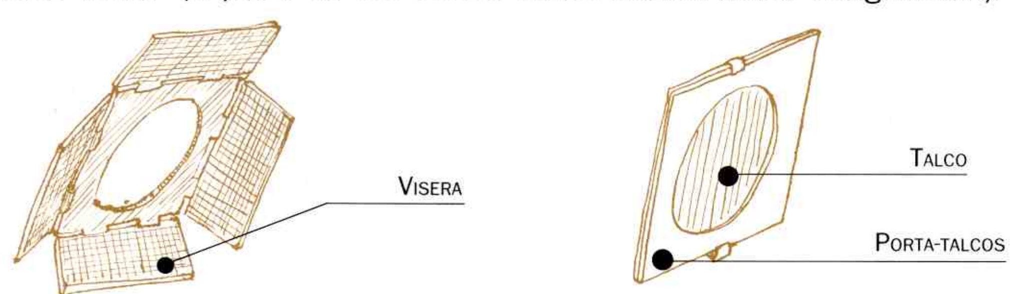

Cañón


Panorámico

- *Cañón*: Foco con lente plano-convexa y lámpara de gran intensidad. Con ella se consigue un haz de luz muy intenso, que se suele colocar al fondo de la sala. Tiene poca aplicación en las piezas dramáticas y bastante en espectáculos musicales y de variedades.

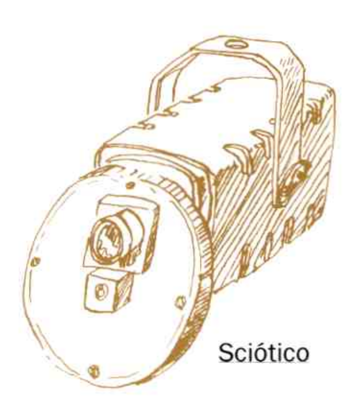
- *Panorámico*: Reflector de poco peso de forma parabólica, utilizado principalmente para la iluminación de cicloramas.

Las lámparas de los distintos proyectores tienen una potencia que oscila entre los 650 y los 2.500 vatios (a partir de los 2.000 vatios suelen llevar refrigeración).



- *Visera*: Por lo general la boca de los focos suele llevar unos dispositivos donde se coloca las viseras, que son una especie de portezuelas con bisagras y tienen por misión cerrar, más o menos, el haz de luz.

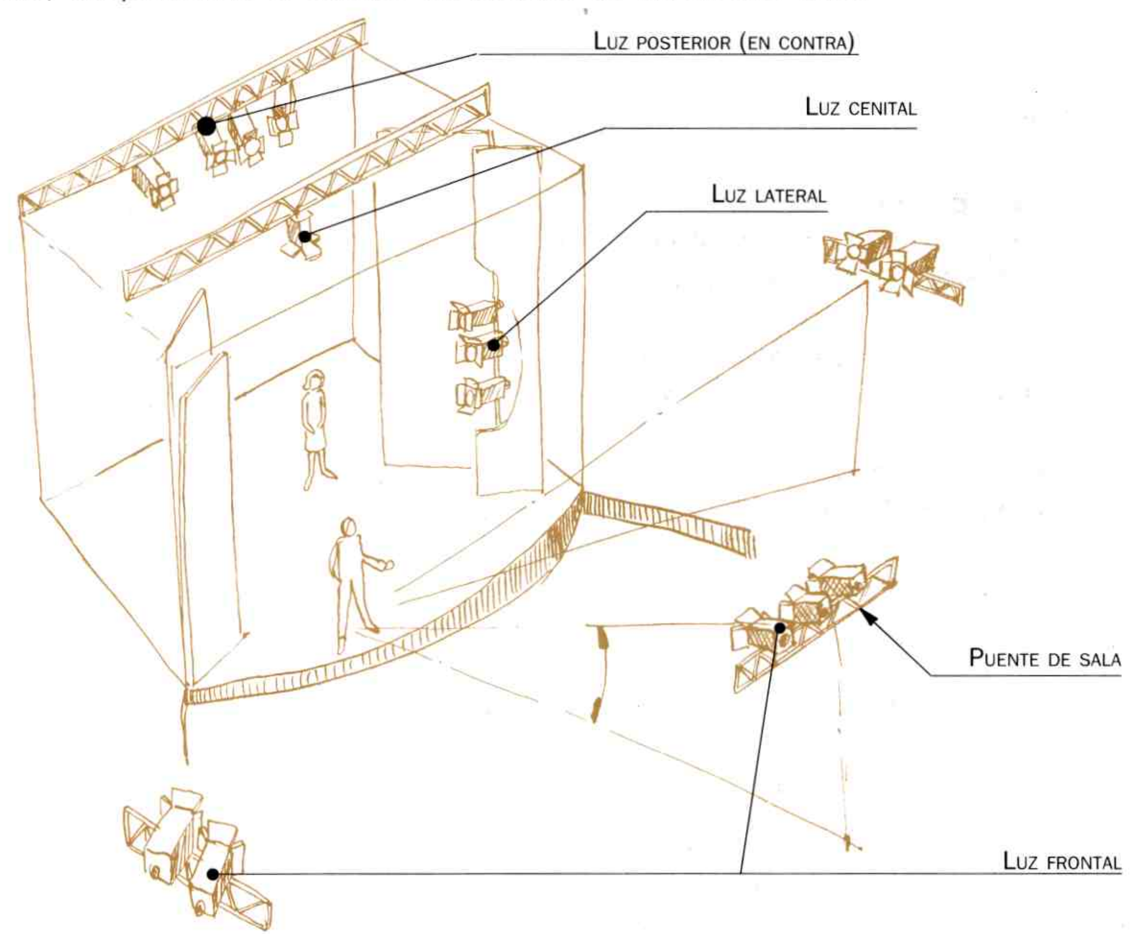
- *Talcos*: Son unos filtros de color de la luz. Estos filtros se identifican por números que varían según el fabricante, y se montan en los *chasis porta-talcos* (piezas metálicas utilizadas para portar los talcos de distintos colores) que a su vez van acoplados a los focos.


Sciótico


Tambor de talcos

- *Sciótico*: Accesorio similar al anterior, que lleva un disco que tiene dibujado lluvia, nubes, etc. Mediante un temporizador se pone en marcha y gira, proyectando mediante la luz del foco los efectos dibujados antes aludidos y en movimiento, sobre un telón colocado para tal efecto.

- *Tambor de talcos*: Accesorio que se fija en el foco frente a la lente, que tiene forma circular y lleva adaptados cuatro o cinco talcos de colores distintos según las necesidades, simplificando el cambio de colores de un mismo foco.

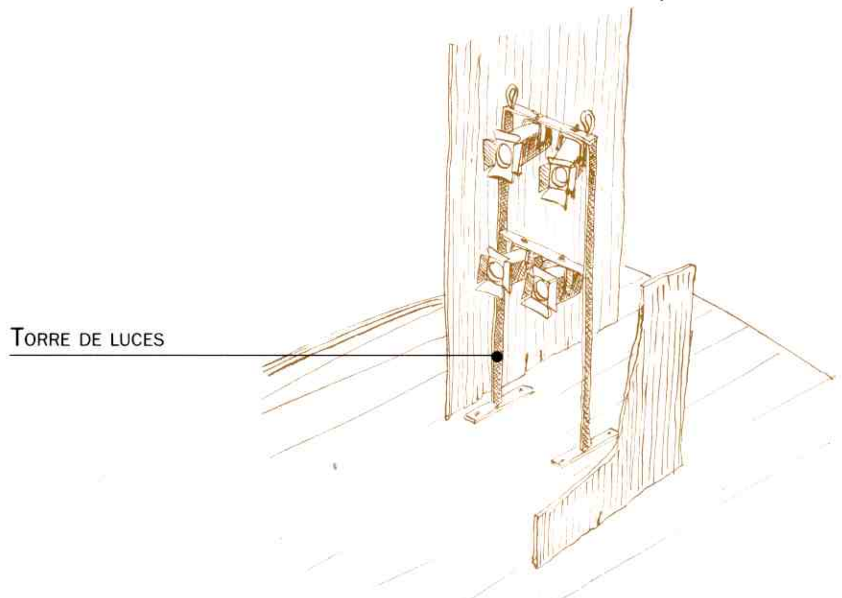


Afrontar un trabajo de iluminación supone colocar adecuadamente tres parámetros que combinados entre sí, dan distintas combinaciones creativas que dan respuesta a las necesidades de iluminación de todas y cada una de las escenas teatrales. Estos parámetros son:

– Situación del punto de luz.
– Tipo y número de proyectores.
– Color e intensidad del punto de luz.

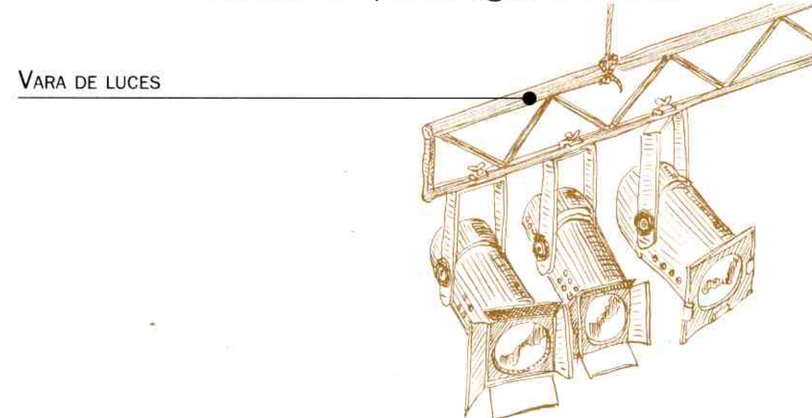
Aunque la colocación de los lugares de los puntos de luz tiene que ver con la atmósfera que se pretenda crear para tal o cual escena, si podemos decir que se puede hablar de unas situaciones tipo. Estas son:

Luz Frontal También conocida como luz de sala. Está colocada frente a la escena, en la sala. Puede estar completamente enfrentada al escenario o desplazada junto a los palcos laterales, y están sujetadas en un armazón metálico denominado *puente de sala.*



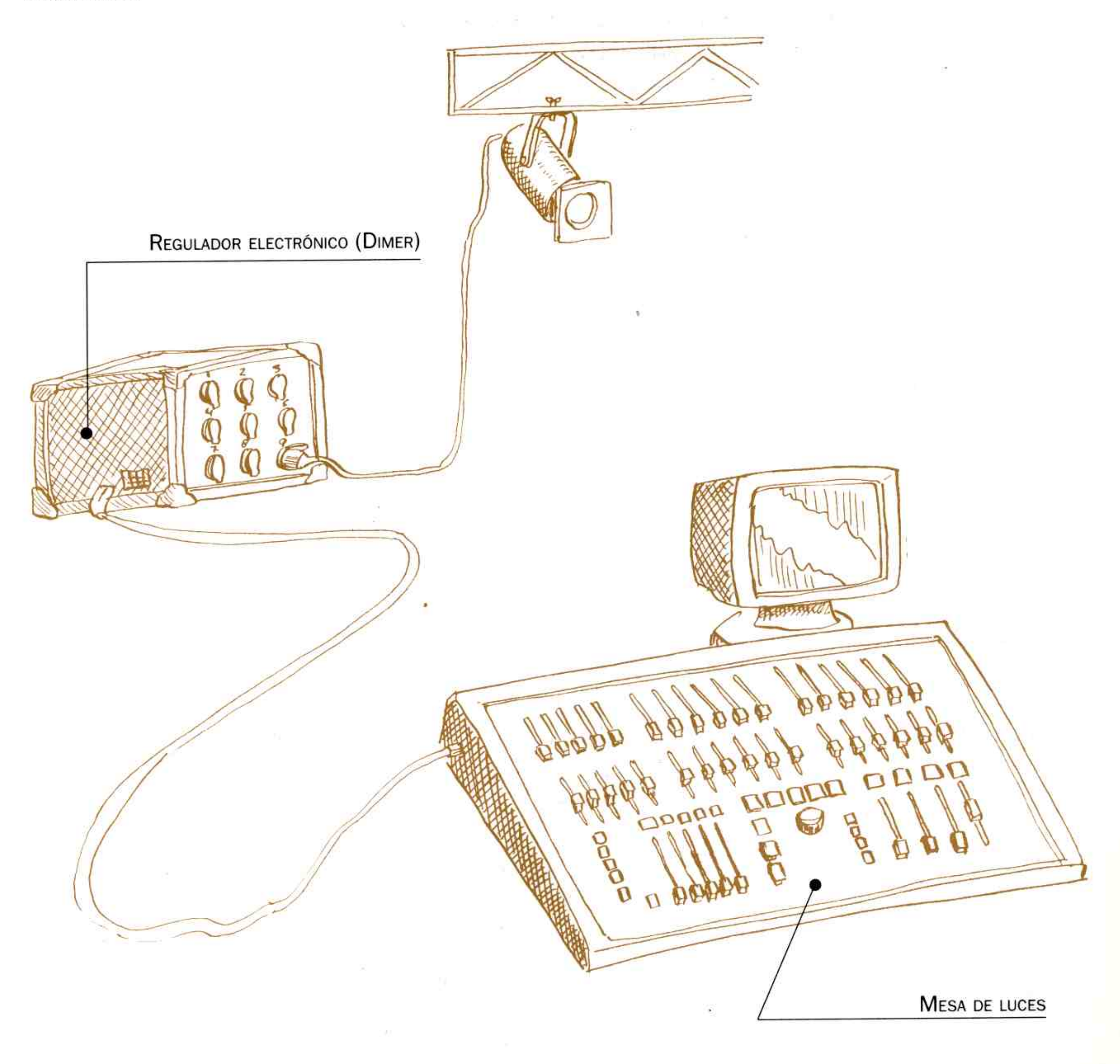
Luz Lateral Colocadas en las calles y ocultas tras las patas, se apoyan en las denominadas torres de luces.

Luz en Contra Se emplean para iluminar la escena por la parte posterior, y se encuentran colocadas en las varas que normalmente son barras metálicas que cuelgan del telar.



Luz Cenital También dispuesta como la anterior en una vara. Su luz se proyecta de forma vertical a la escena.

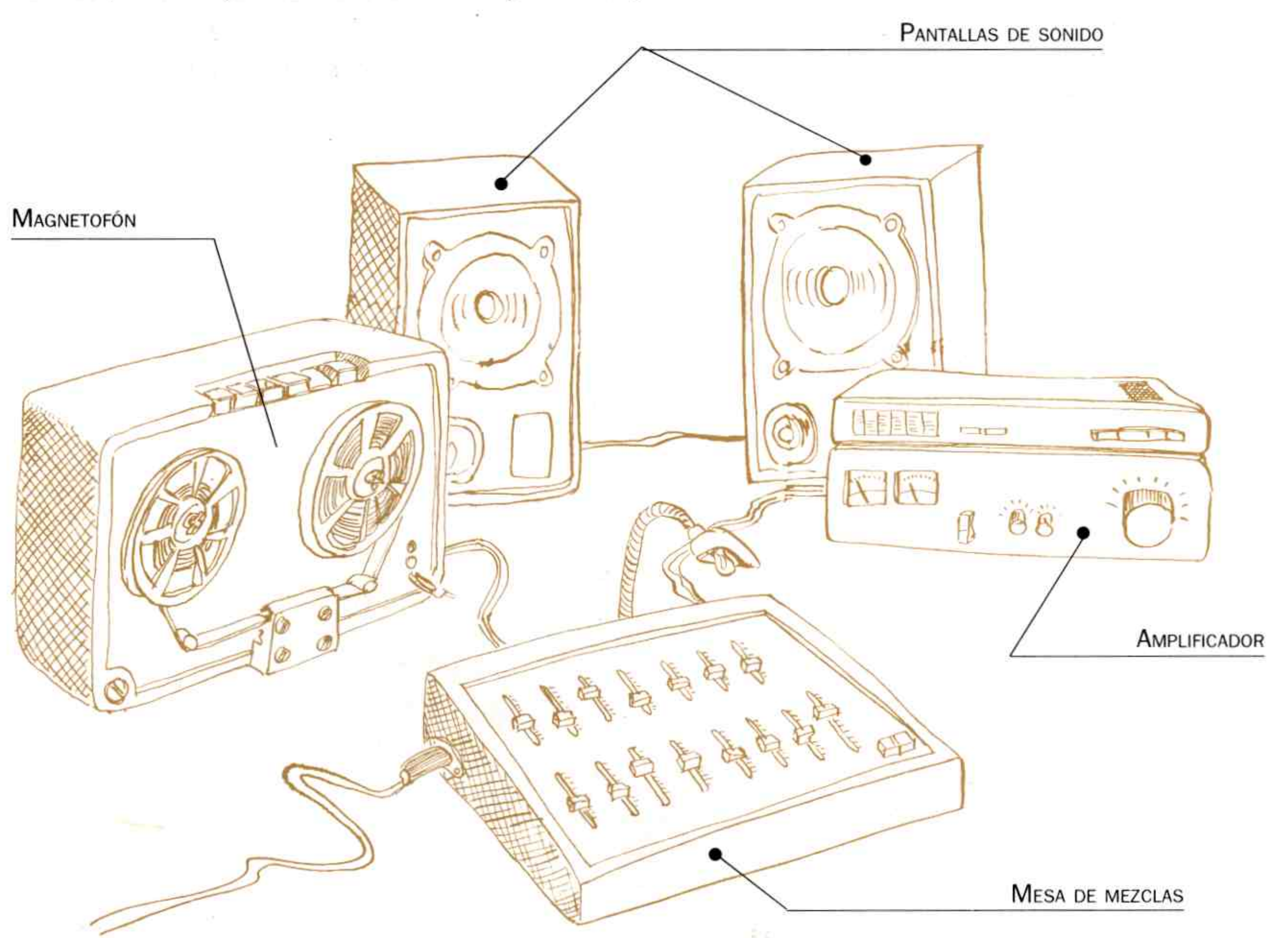
Al igual que con el paso del tiempo se produjo una mejora en los llamados puntos de luz, de la misma manera se ha producido un avance en los elementos encargados de conseguir mayor o menor intensidad lumínica de los citados puntos de luz. De unos reguladores de dimensiones desproporcionadas utilizados en los años 40 y 50 se ha pasado a equipos más sofisticados y de tamaño reducido. Las prestaciones de dichos equipos irán en función de las características de los mismos, llegando incluso a poder ser programados mediante la utilización de la informática. El equipo básico está formado por la *mesa de luces*, el *regulador electrónico*, también conocido como DIMER, y el *cableado*.



EL SONIDO

En cuanto a los efectos especiales de sonido empleados desde el origen del teatro y que se conseguían mediante la utilización de máquinas variopintas (máquina de truenos, de viento, de lluvia, etc.), hoy en día se reproducen mediante magnetófono. Los sonidos son grabados en una cinta magnética que se reproduce en el momento idóneo. De igual manera se hace con la música utilizada en el teatro, así como las voces corales.

El equipo básico de sonido estará formado por un magnetófono, un ecualizador de sonido, un amplificador de señal y varias pantallas de sonido.

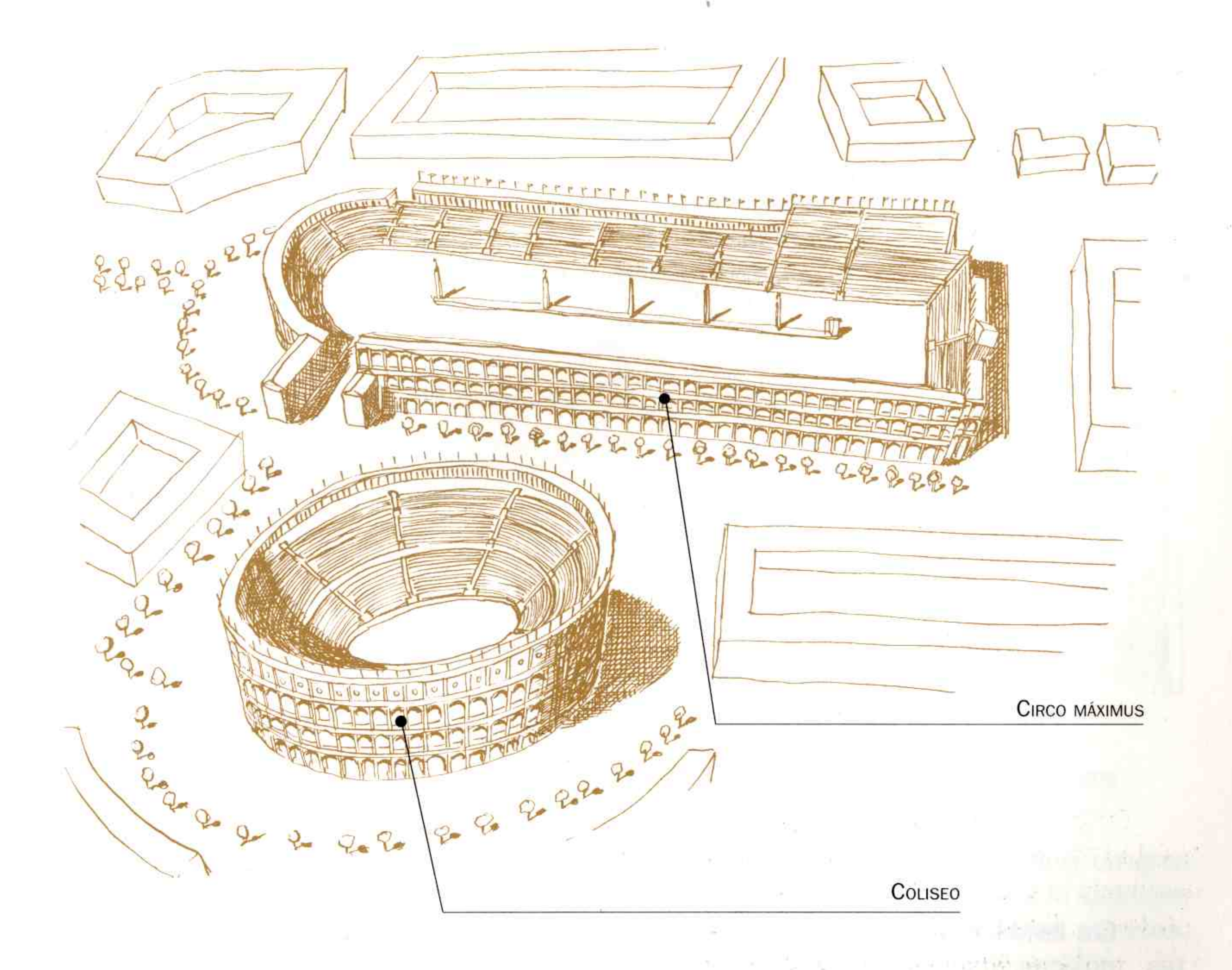


Cuando los espacios de representación adquieren unas dimensiones descomunales, la voz del actor debe ser amplificada. Para ello se recurre a la colocación de unos micrófonos de ambiente o unos micrófonos inalámbricos sobre el pecho de los actores o actrices. Estos micrófonos mandarán su señal a la mesa de sonido donde es regulada y mandada al amplificador, quien la transmite a las pantallas de sonido.

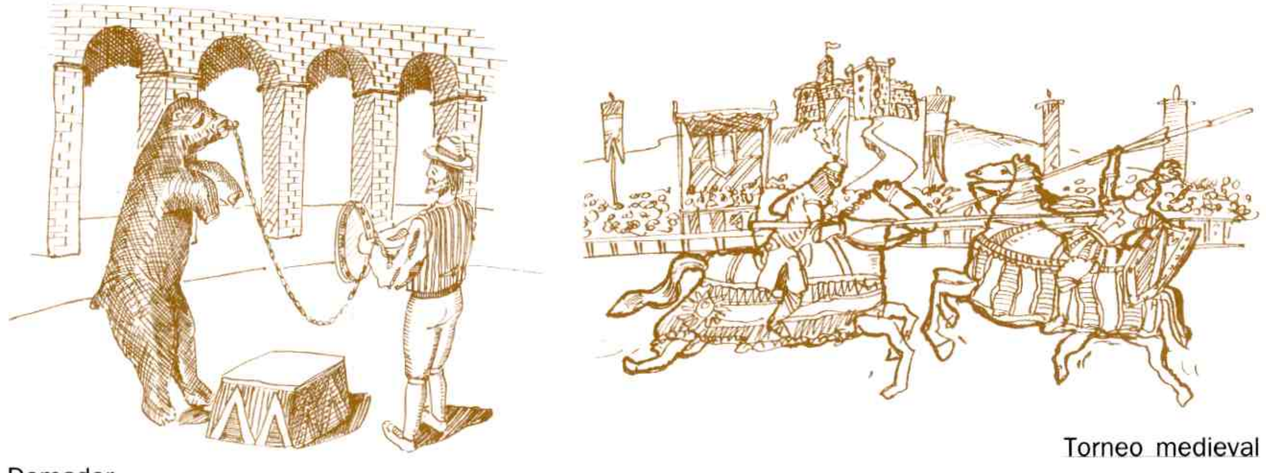
PARATEATRO

A lo largo de su historia el hombre ha disfrutado y disfruta de espectáculos que le ayudan a combatir la monotonía diaria de la convivencia y el trabajo cotidiano. De todos esos espectáculos el TEATRO ha sido el más recurrente a lo largo de esa citada historia. Pero junto al teatro han existido otros espectáculos que sin llegar a ser teatro, sí tenían mucho que ver con él, y que nosotros llamaremos parateatrales. Así pues, sería parateatral el trabajo que mimos, acróbatas y músicos, realizaban en las plazas públicas de la antigua Grecia.

Los romanos gozaron de dos espacios parateatrales que llegaron incluso a superar al propio teatro: el circo y el anfiteatro (*Coliseo*). En el primero, las carreras de caballos y la lucha entre gladiadores y fieras en el segundo respondían al ansia que por lo verosímil tenían los romanos de la época.



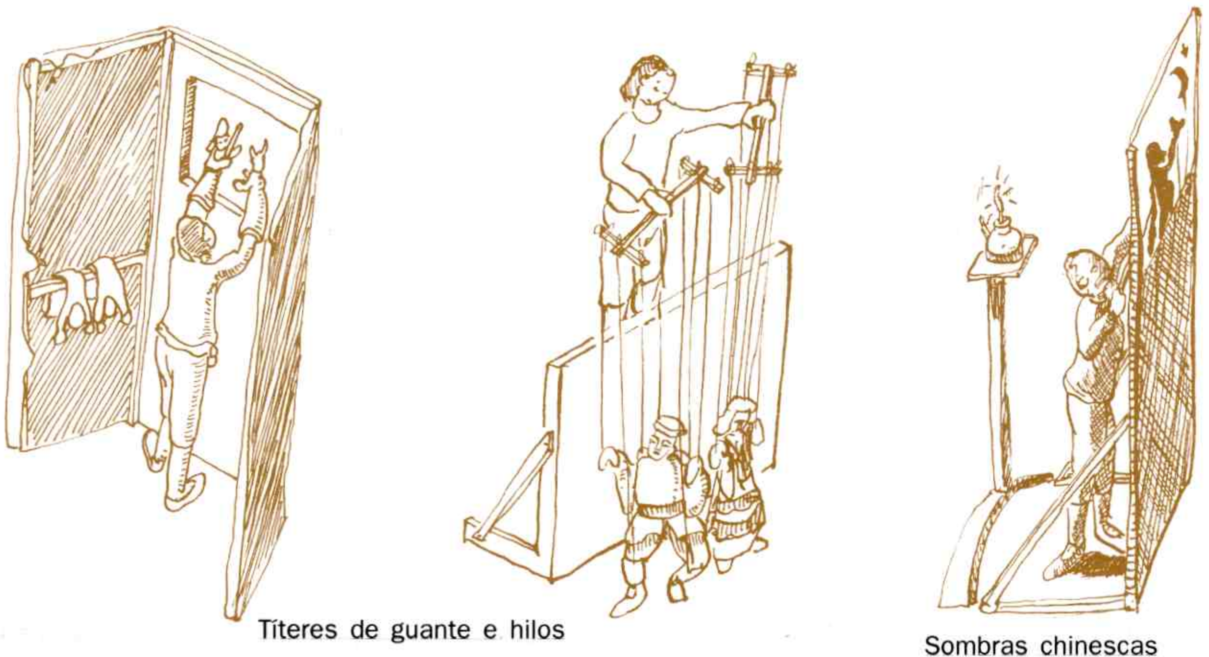
Durante la Edad Media la calle fue el lugar de actuación de volatineros, bailarines, magos, domadores de animales y un largo etcétera, que de forma ambulante viajaban de pueblo en pueblo, de feria en feria, y que en ocasiones eran contratados para animar las fiestas de nobles y reyes. También en esta época otro tipo de espectáculo gozó de una gran popularidad, fueron los llamados torneos medievales, donde caballeros armados luchaban por conseguir los favores de una dama montados a caballo.



Domador de animales

Torneo medieval

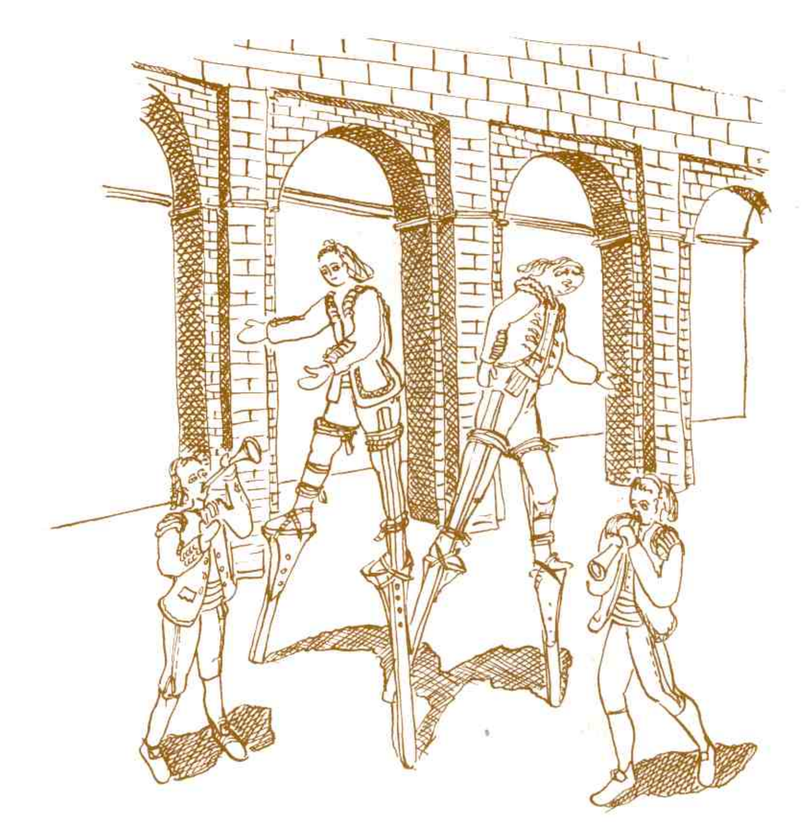
Durante los siglos XV, XVI y XVII un gran número de compañías de teatro, de títeres y sombras chinescas recorrieron pueblos y ciudades de toda Europa, llegando a popularizar ampliamente sus espectáculos. La calle era su lugar normal de representación, aunque en ocasiones lo hicieron también en la corte, y durante muchos años los títeres, en tiempo de cuaresma, fueron contratados para actuar en los corrales de comedia.



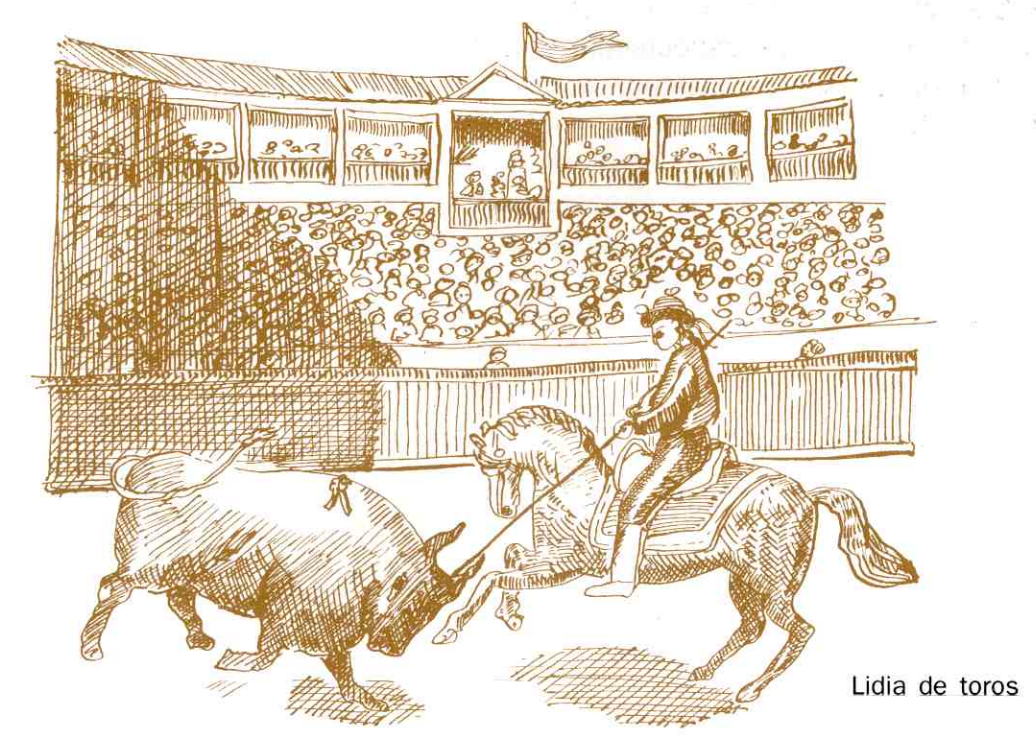
Títeres de guante e hilos

Sombras chinescas

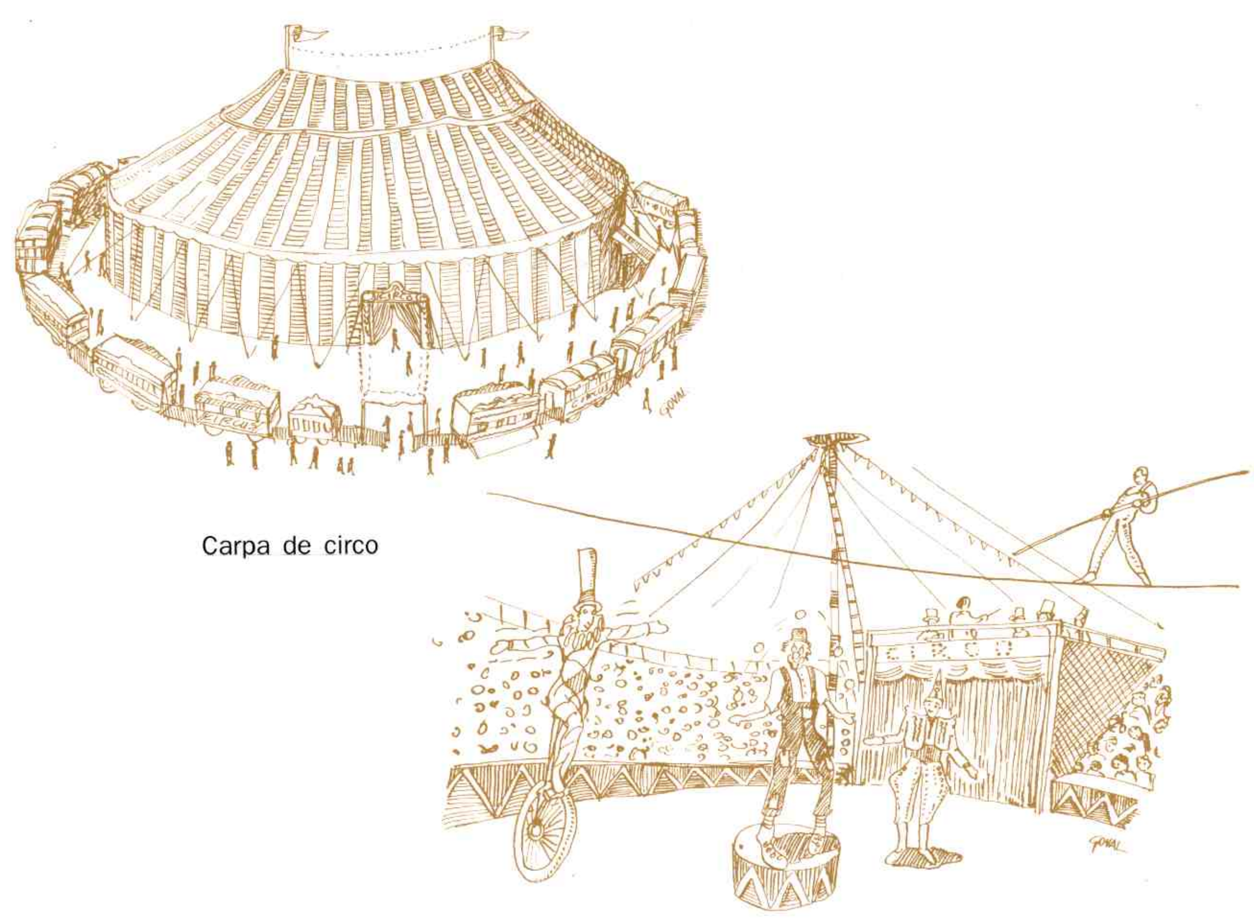
Era también muy común durante estos siglos los pasacalles, zancudos, equilibristas, músicos, mimos, etc., que eran los protagonistas de los citados pasacalles.


Pasacalles

Las competiciones y luchas entre animales, así como las corridas de toros en España, serían otros espectáculos que llegaron a tener una gran popularidad.


Lidia de toros

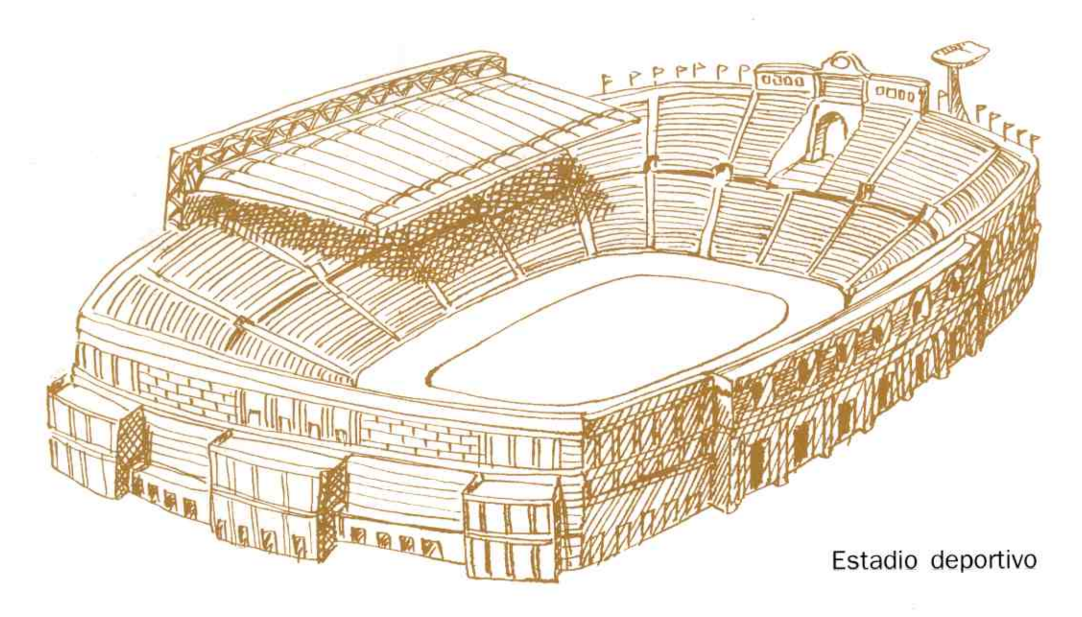
Hacia mitad del siglo XIX surge un nuevo espectáculo que aglutinaría a un gran número de artistas que realizaban su trabajo en la calle y plazas públicas. Fue la aparición del circo, que bajo su carpa aglutinó a trapecistas, mimos, domadores de fieras, payasos, magos, funambulistas, equilibristas,...



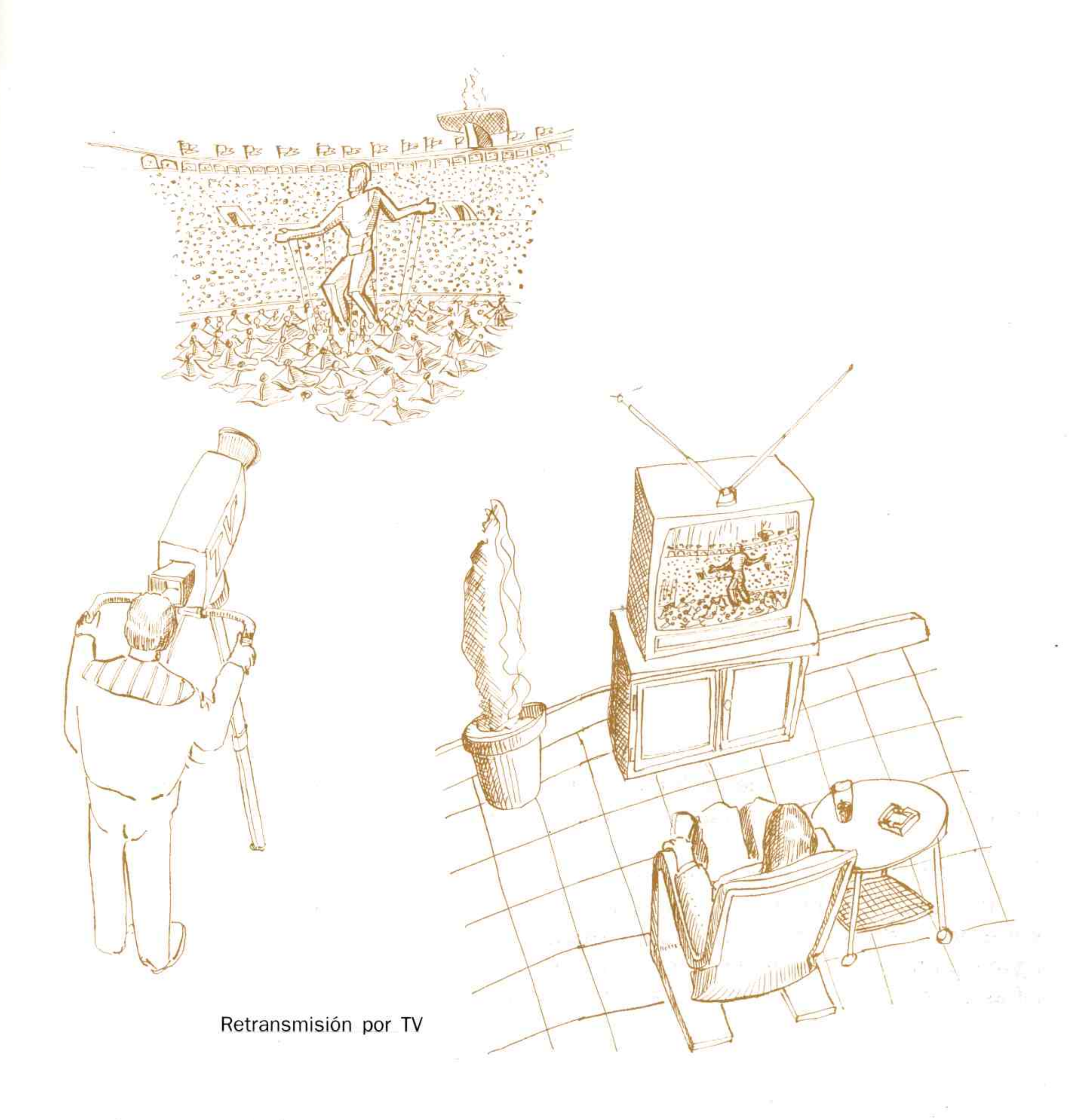
Carpa de circo

La invención del cinematógrafo supuso una seria amenaza al teatro. De hecho muchas salas de teatro acabaron convirtiéndose en salas de cine.

La última mitad del siglo XX desde el punto de vista del espectáculo se caracteriza por la producción de grandes espectáculos de masas. Las competiciones deportivas, entre otras, gozan de una gran popularidad. Los estadios deportivos son capaces de aglutinar hasta cien mil espectadores, un número que llega a multiplicarse hasta alcanzar cifras millonarias cuando dichos eventos son retransmitidos por televisión.



Estadio deportivo



Retransmisión por TV

La retransmisión por TV se consagra, como el espectáculo de masas por excelencia, la multiple variedad en cuanto a su oferta, hace que cualquier tipo de público sin distinción de edad, sexo, o situación social, encuentren un espectáculo según su gusto y preferencia.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. - *Enciclopedia del Teatro*
Ed. NOGUER. Barcelona, 1.958

AA.VV. - *Historia del Teatro.* Biblioteca Temática UTEHA
Ed. HISPANO-AMERICANA. México D.F., 1.980

AA.VV. - *Los Teatros del Mundo.* Biblioteca Interactiva.
Ed. SM

AA.VV.- *Nuevos Rumbos del Teatro.* Biblioteca Salvat.
Ed. SALVAT. Barcelona, 1.973

ARRONIZ, O.- *Teatros y Escenarios del Siglo de Oro*
Ed. GREDOS. Madrid, 1.977

BERTHOLD, M.- *Historia Social del Teatro.* Volumen I y II.
Ed. GUADARRAMA. Madrid, 1.974

CASTILLEJO, D.- *El Corral de Comedias*
Concejalía de Cultura Ayuntamiento de Madrid.
Madrid, 1.983

DÍEZ BORQUE, J.M. Y AA.VV.- *Historia del Teatro en España.*
Volumen I y II. Ed. TAURUS. Madrid, 1.988

GAEHDE, C.- *El Teatro desde la Antigüedad hasta el Presente*
Ed. LABOR. Barcelona, 1.926

HUERTA CALVO - *Teatro Medieval y Renacentista*
Ed. PLAYOR. Madrid, 1.984

LÁZARO CARRETER, F.- *Teatro Medieval*
Ed. Castalia. Madrid, 1.970

MELLO, B.- *Trattado di Scenotecnica*
Instituto Geográfico de Agostini. Novara, 1.993

OLIVA, C. - TORRES MONREAL, F.
Historia Básica del Arte Escénico
Ed CÁTEDRA. Barcelona 1.994

PORTILLO, R. y CASADO, J.- *Abecedario del Teatro*
Centro de Documentación Teatral INAEM.
Madrid, 1.986

RUIZ RAMÓN, F.- *Historia del Teatro Español.* Volumen I y II.
Alianza Editorial. Madrid, 1.967

VITRUVIO, M.L.- *Los Diez Libros de Arquitectura*
Ed. IBERIA. Barcelona, 1.970